嶺南書學研究

论文集

林亚杰　朱万章　主编

广东人民出版社

嶺南書學研究

選堂題

林亚杰　朱万章　主编

广东人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

岭南书学研究论文集/林亚杰　朱万章主编.—广州
广东人民出版社,2004.1
（广东历代书法丛刊）
ISBN 7－218－04499－9

Ⅰ.岭…　Ⅱ.林…　Ⅲ.汉字－书法－学术会议－
文集　Ⅳ.J292.1－53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2004）第 002019 号

责任编辑	沈展云
封面设计	陈晓平
责任技编	黎碧霞
出版发行	广东人民出版社
印　　刷	广州新华印务有限公司
开　　本	787 毫米×1092 毫米　1/16
印　　张	32
字　　数	707 千字
版　　次	2004 年 1 月第 1 版　2004 年 1 月第 1 次印刷
印　　数	1－1200 册
书　　号	ISBN 7－218－04499－9/J.174
定　　价	98.00 元

目 录

前　言

岭南地区的书法研究,最早可追溯到何时,现在已经查无可考。不过据笔者所知,至少在明代陈献章时代已经开始垂注书学。在书法上颇有造诣的陈献章在其《书说》里阐述了自己的书学主张:

> 予书每于动上求静。放而不放,留而不留,此吾所以妙乎动也。得志弗惊,厄而不忧,此吾所以保乎静也。法而不囿,肆而不流,拙而愈巧,刚而能柔。形立而势奔焉,意足而奇溢焉。以正吾心,以陶吾情,以调吾性,此吾所以游于艺也。(《白沙诗文全集》)

这是目前所见岭南人关于书学的最早记载。后来,屈大均在其著名的《广东新语》里专门开辟一章《艺语》,论及书法、绘画、鼓琴、制砚、刻印等,其中对陈献章、湛若水、黎民表、邝露、周一士的书法尤有独到见解,这是迄今所见最早研究岭南书学的文献资料。

明清之际,岭南书法得到前所未有的长足发展,士人书法与方外书风盛行。此时,研究岭南书法者,散见于时人之诗文中,如廖燕评释氏今壁之楷书"上逼钟精,下该储妙。分珠寸墨,意存见少。常翁索判,米颠求溺"(廖燕《二十七松堂文集》),胡方有《白沙先生茅笔草书歌》诗,称其"先生书字如画梅,粗枯幹格妙舞回。又如山水写川陕,皴法矾头与乱柴"(胡方《鸿桷堂诗集》),屈大均则在其《草书歌赠蓝公漪》里阐述了自己对草书源流及各朝草书名家之评价(见朱万章《岭南金石书法论丛》)。严格意义上讲,这种简短的评述和颇具激情的歌咏还远远谈不上书法研究,但却是早期岭南书学的先声,其意义是不言而喻的。

清代乾嘉以降,岭南书学的研究出现了一个飞跃,这集中体现在谢兰生(1760—1831)的《常惺惺斋书画题跋》二卷的问世。在这本专门品评书画的小册子里,谢兰生对于前人书法风格及其源流作了详尽论述,这是目前所见岭南地区最早的书(画)学专著。此后,鉴藏家吴荣光(1773~1843)写下著名的书画著录书《辛丑销夏记》,此书因其"收藏之真,考订之雅"(缪荃孙《艺风堂笔记》)而成为后世鉴定书画之范本。吴氏长于鉴定、考证,所以对一些千古名帖如《兰亭序》、《淳化阁帖》等颇有心得,并诉诸文字,成为后世研究法帖的必读参考文献。著名学者陈澧的业师黄子高(1794—1839)撰有《续三十五举》,专门论及篆书源流及其创作,为岭南地区第一部论述书法创作的书学论著,同时填补了中国书学史上的空白。

殆至晚清,岭南学人书法大昌,以书道扬名者大多于书学颇有建树,著名者如康有为及其《广艺舟双楫》已无庸赘言,陈澧在其《摹印述》中阐述印学见解;通晓兵法、经史、天文、地理,对西北、蒙古史等犹有独到研究的李文田首次对《兰亭序》提出质疑;苏若瑚著有《书

学答问》，虽然已经难觅其踪，但透过书名亦可知其宗旨所在。

民国纪元，遗老书法流行，鉴藏、考订之风亦盛。这时期岭南书学大多集中于书迹之题跋、考证中，较为多见者如潘飞声、颜世清、汪兆镛、张学华、简又文等，他们大多精于鉴赏，富于收藏，对岭南文献耳熟能详，所以亦能切中肯綮，言他人所未言，对研究和鉴定岭南书法极具参考价值。

二十世纪三四十年代，是岭南书学研究的一个里程碑。当是时，民族危亡，大厦将倾，以叶公绰为首的一部分文人聚集香江，以"研究乡邦文化，发扬民族精神"为宗旨举办"广东文物览展会"，力唤国民之民族意识。展出结束后，梓行《广东文物》三册。该书的公开问世对于现代岭南书学的研究可谓具开山祖价值。是书不仅将世人极难见其原迹的书法名作影印出来，更选录论及广东金石书法的专论数篇，成为现代岭南书学研究的鸿篇巨制。麦华三的《岭南书法丛谭》首次将历代岭南书家集中品评，并指出其成败得失，乃第一篇全面论述岭南书家的专文，后来为研究岭南书法者奉为圭臬；马小进的《西汉黄肠木刻考》、黄咏雩的《广州部曲将印考》、李健儿的《陈子壮年谱》、李履庵的《关于何吾驺、伍瑞隆史迹之研究》等则分别对岭南金石和书家个案展开研究，也是具筚缕之功。《广东文物》之外，1943 年出版的李仙根的《岭南书风》一书则以诗歌加注的形式歌咏历代岭南书家，品评精当，乃岭南书学研究之津梁；1949 年出版的冼玉清的《广东丛帖叙录》对岭南刻帖作了详尽评析。此外，这一时期，蔡守、谈月色夫妇对岭南城砖、陶文的研究（编著有《广东城砖录》）、王秋湄对章草的研究（著有《章草例》）、1949 年出版的《隋正议大夫宁赟碑》、《白沙先生遗迹》以及冼玉清于 1936 年发表的《粤东印谱考》为岭南书学添砖加瓦，成为岭南书学研究的第一个高峰。

五十年代至七十年代末，政局变迁，一批文人流寓港岛，继续潜心学术，而内地忙于建设，文士往往无暇他顾。所以这时岭南书学研究大多集中于香港一地。香港《大公报》于 1960 年编辑出版的《广东名家书画选集》是继《广东文物》之后出版的又一本刊载岭南书画文物的史诗性画册。和《广东文物》一样，它们所登载的文物由于各种原因很多已经失传，正是借助于有限的黑白图版，才使后人有机会全面了解岭南书画的过去，同时也成为鉴定岭南书画的最重要依据。这一时期简又文的《广东书画鉴藏记》、汪宗衍的《艺文丛谈》（后来于 1993 年出版《续编》）、《广东文物丛谈》、马国权《广东印人传》等专文和论著，成为岭南书法研究的扛鼎之作。古文字学家马国权潜心研究岭南书法与印学，于 1974 年出版的《广东印人传》，对明清以来岭南篆刻家的生平及其艺术成就有比较精到论析，为广东第一本全面介绍印学发展的专著。

八十年代迄今，出现岭南书学研究的第二个高峰。这主要表现在以下四个方面：

其一是岭南书法作品的集中展示和图录印行。最具代表性的两次分别是：1981 年由广东省博物馆、广州美术馆和香港中文大学文物馆联合举办《明清广东法书》展览和出版同题图录；另一次为同年香港艺术馆筹划举办的《广东历代名家书法》展览并由香港市政局出版的同题图录。前者精选省港三馆所藏岭南名家书法 100 件，最早为陈献章、最晚为曾习经，并刊载古文字学者马国权的《明清广东书势》和汪宗衍的《明清广东法书展品小记》。马文以书家个案为主题论述明清广东书法发展形势，与麦华三专文后先辉映；后者精选香港艺术馆及

港岛私家所藏岭南书法作品 140 件，最早陈献章、最晚邓芬，并刊载美术史论家庄申的《广东书法简史》。此外，以所涉个案为主题的展览尚有 1990 年由广州美术馆和香港中文大学文物馆联合举办《苏六朋苏仁山书画》并出版同题画册、1993 年由广东省博物馆、广州美术馆和香港中文大学文物馆联合举办《黎简谢兰生书画》并出版同题画册、1998 年广东省博物馆举办《岭南书家与明清法书》展览等。

其二为岭南书学研究论著、资料的问世。首先，中山大学教授、著名书法家陈永正撰写的《岭南书法史》在 1994 年出版，成为岭南第一本书法通史，也是国内少有的一本区域书法史。该书以翔实的史料、精辟的论断和作者独特的视角论述了岭南自远古迄今的书法演变过程，广涉书家、碑石、摩崖、文献、诗词，开创了岭南书法研究的新格局。同年，广州美术学院李公明教授之《广东美术史》以相当大的篇幅关注岭南书法的发展，在大量占有第一手材料的基础上，从文化史的角度对岭南书法作了非常理性而深刻的分析，有别于一般的书法史论著；其次，供职于广东省博物馆的朱万章以寓目之岭南书迹为依据，撰写以书家及其墨迹为主题的专文数篇，连载于香港之《大公报·艺林》，并于 2001 年将其结集成书，名为《岭南金石书法论丛》，成为第一本研究岭南书法的论文集。

其三是以岭南书学为主题的研讨会的举行。在九十年代末至新千年初，以岭南书法为主题的研讨会相继举行，先是于 1998 年由文物出版社、广东省博物馆和澳门书法家协会分别在澳门和广州举办的以“岭南书家与明清法书”为主题的第三届中国书法史论国际研讨会并出版论文集，参加这次研讨会的专家学者不仅仅限于广东人士，还有来自北京、上海、四川、南京、天津、日本、香港、澳门等地的学者，这次研讨会是岭南书法史上第一次涵盖面广、参加人员广泛的研讨会，也是首次引起广东以外专家学者关注的研讨会；其次是 2001 年由广东省书法家协会在广东南海举办的岭南书学研讨会，与会人员大多限于广东省书法家协会中长于书学理论的会员，会上宣读论文，但最后未能结集出版。

其四是岭南区域性书画研究与图录的出版。八十年代以来，以广东省所属市县级文博单位为主体，相继出版了以顺德、番禺、南海、中山为代表的区域性图录，他们分别是顺德博物馆主编的《顺德历代士林书画集》、广州美术馆和番禺博物馆主编的《番禺籍历代书画作品集》、南海博物馆主编的《南海籍历代书画家作品选》、中山有关文博单位主编的《中山馆藏香山籍书画作品集》等，广东省博物馆和东莞博物馆主编的《东莞历代书画集》也即将付梓。以区域性书画研究的论著和工具书也相继出版，他们是顺德博物馆主编的《顺德书画人物录》、丘金峰主编的《潮汕历代书画录·潮州卷》和孙淑彦的《潮汕篆刻——孙淑彦书画论丛（二）》等。一些包含各地书画资料的地方文物志已陆续出版，为岭南书法史研究提供了第一手宝贵资料。

此外，这一时期，以岭南书学为主题的研究专文亦层出不穷，其中比较有代表性的分别有：

侯开嘉的《论岭南书家与清代碑学》、单晓英的《明清岭南书法述略》、朱万章的《筠清馆刊刻六朝法书考——兼谈吴荣光与兰亭序》、施安昌的《吴荣光旧藏<绛帖>二十卷》、吕长生的《陈恭尹及其书法艺术》、陈永正的《诗人书画家鲍俊》、林亚杰的《朱九江的书学及其

传承》、周俊杰、姜寿田的《论康有为的碑学思想》、王岗的《康有为的碑学改良与古典书法美学的终结》、丛文俊的《从<广艺舟双楫·碑评>看康有为倡碑及审美之寄兴所在》、姜寿田的《沙孟海、祝嘉书法史学比较研究》等等。

这时期岭南书学研究最显著的特点是，由原来单纯本土学者研究岭南书学改变为全国性学者研究岭南书学，这说明作为一种区域美术史研究已经越来越引起学界的关注。

本次由广东省政协书画艺术交流促进会主办、广东省博物馆、广东美术馆、广东省书法家协会等单位协办的“岭南书学研究学术研讨会”并出版《岭南书学研究论文集》，是岭南书学研究史上的又一里程碑。本次研讨会共收集论文 61 篇，除已注明的 10 篇文章外，其余均为首次发表。研究范围广涉碑刻、丛帖、区域书法、书家个案、印学、书论、书评、收藏、鉴定等，研究学者既有专门书法家、鉴定家以及博物馆、美术馆系统从业人员，也有大学教授、中学老师、出版界朋友，不论题材还是内容、抑或学者构成，均是前不见古人的。

当然，这次精选的论文自然也有水平高下之分，但所有文章均从某一个角度对岭南书学展开了深层次的探讨。这本承载着历史份量的文集相信一定会成为未来岭南书学研究的一座重要桥梁。

编　者

二〇〇三年十月廿六日.广州.

清初僧道忞及其《布水台集》

饶宗颐

释道忞为广东大埔林氏子,亦称木陈忞。顺治时,赐号弘觉禅师。顺治十六年九月二十二日晋北京面帝,翌年五月十五日出京,时顺治年廿三岁。顺治自十四年冬至十七年四年之间,颇耽禅悦,木陈忞之势力,喧赫一时,恩遇既隆,遂为后代所忌。雍正十三年九月初四日谕,斥其所著《北游集》,语多悖谬,宜查出销毁。故木陈忞事颇为史家所注目。新会陈援庵先生因著《汤若望与木陈忞》一文,以二人代表异教,说明清初天主教与禅宗对于政治之影响及其消长之故,复著《语录与顺治宫廷》等篇。陈先生所据资料,以弘觉之《北游集》及《憨璞语录》诸书为主。惜未见及道忞诗文集——《布水台集》。余早年尝从大埔温先生处,录得道忞自著《山翁忞禅师随年自谱》钞本,著录于拙纂《潮州志·艺文志》(此文后刊于新加坡《东方学报》第一卷第一期)。嗣复获见嘉兴藏本《布水台集》,又于1984年春,薄游宁波,得登太白山,谒天童寺,参观道忞遗迹,因综合各资料,另撰一文以补陈先生之不及。

一、《山志》言及《布水台集》

布水台者,在浙江黄岩。集中有《黄岩山居即景》十六绝,如黄岩寺、寨云锋等。内题"布水台"云:"落处不明谁解看,为伊觌面示来端。因高就下诚难惜,透顶还他澈骨寒。又《初住黄岩,松壑弟许为持钵乞浠上,岁杪以兵荒见困》诗,句云"望君如溦路思梅,蹋凌犹登布水台。"是集自题僧衔曰"住明州天童寺匡庐、黄岩沙门道忞著"。集凡三十二卷:卷一为风、雅诗,卷二至卷五为诗,卷六至卷九序,卷十碑铭,卷十一记,卷十二传,卷十三至十五为塔铭,卷十六为行状,卷十七为表疏,卷十八至二十一为赞,卷二十二为书,卷二十三为跋,卷二十四为说、引,卷二十五为祭文、见闻杂记,卷二十六为警语、规约,卷二十七至三十为尺牍。诗只五卷,余悉为文。

清初学人言及《布水台集》者,有王山史文《山志》。《山志》一书,援庵未曾引用。年前始由日本朋友书店据绍衣堂藏板影印问世。卷一有"北游集"一则云:

> 一日,上阅《布水台文集》,见其中有《荐毅宗烈皇帝疏》。上曰:毅宗莫不是崇祯帝么?引觉曰:然。上曰:本朝谥思宗,非毅宗也。弘觉曰:忞僻远疏虞,闻江南谥如此,不知本朝有别谥也。上曰:此亦何妨!然子闻江南初亦谥思宗。后有言"思"字非美谥者,故改之耳。……上笑曰:朕字何足尚,崇祯帝乃佳耳。命侍臣一并将来,约有八九十幅。上一一展示弘觉。时觉上容惨戚,默然不语。弘觉观毕,上乃涕洟曰:如此

明君,身婴巨祸,使人不觉酸楚耳。……(下略)

按《山翁年谱》,以毅宗烈皇帝纪年。是谱记事讫于崇祯十三年庚辰而止。道忞时四十五岁。《布水台集》卷十四疏类内有《烈皇帝天寿圣节疏》及《烈皇帝荐严疏》。又诗类有《毅宗烈皇帝哀词》,其句云:"云车自去狩玄圃,玉历谁传定帝藩。"正用毅宗谥号。据王山史所述,顺治对于道忞仍用江南后改之谥,"毅宗"认为无碍。《明季南略》二先帝谥号条云:

(甲申)六月初六壬戌,谥大行皇帝曰思宗烈皇帝。……六月廿一,忻城伯赵之龙奏辩先帝不当庙号曰思,思宗非美字。……后改毅宗。左良玉云:"思宗改谥,明示先帝不足思。为马士英第一罪。"清朝谥为怀宗,永历朝,又谥为威宗。

以证顺治所言初谥思宗后改毅宗,正合事实。顺治于崇祯深表同情,故认为"此亦何妨"。道忞不用清谥"怀宗",顺治亦不以为忤,具见当日文纲尚疏,而顺治对明室之同情心,其宽弘度量,更非后来诸帝所及也。

《布水台集》曾经顺治过眼,想是未刊稿本。《天童寺志》于黄介子诗注云:"出《百城集》。"今实见于《布水台集》、知原有《百城集》,后来编订故并入《布水台集》欤?

二、黄毓祺与释道忞之关系

陈寅恪《柳如是别传》第五章,考证钱牧斋之下狱,乃由黄毓祺(介子)案之所牵连。顺治四年,毓祺起兵行塘,五年,死于金陵狱中。陈氏引《孤忠后录》、《南忠记》、《明季南略》诸书,以论其事。又指出牧斋与介子并非素不相识。举《牧斋尺牍》中与木陈和尚书二通,及《有学集》卷三十六《密云塔铭》,以证二人实为密友。考《明季南略》四《黄毓祺续记》云:"江某诣营告变,遂执毓祺及薛生一门,解于南京部院,悉杀之。钱谦益以答书左袒清朝得免,然已用贿三十万矣。"此据通州王园夫口述(中华校点本,页254)。陈氏论黄案云,"介子之能在狱中从容自尽,疑亦与河东君之策略有关,因藉此可以死无对证"云云,似未举出明证。其实有关黄介子之史料甚多,不此上列诸书,而介子与道忞之关系更值得一记。

余按介子与木陈忞实同出密云圜悟禅师之门,宁波《天童寺志》,其纂辑工作,尝一度出自黄介子之手。故《寺志》中收介子之文字不少。如卷二有《天童寺中兴记》,卷七有《修祖塔记》,皆介子之作。《天童寺中兴记》文极长,即记密云重兴天童寺之功绩。密云一生主持道场凡六,计龙池、通玄、金粟、黄檗、育王、天童六处。临济之传,称为中兴焉。

《志》末卷十志黄介子事,引及道忞之《百城集》中挽诗序。德介在《天童寺辑志叙繇》云:"辛巳(即崇祯十四年)秋,江阴闻人黄介子讳毓奇者访道来山,又为重辑……定成四卷。"毓祺一名又作毓奇,此介子尝辑《天童寺志》之经过也。《布水台集》内,尺牍类有《与介子黄居士》三信,诗类有《挽介子黄居士诗并序》,又附其《绝命词》,此为有关黄毓祺死事最重要之资料,兹录其挽黄诗序文如次:

江阴黄介子,明之闻人也。久参天童先师,于禅学洞有所窥,申酉之变,两都失守,帝后宾在遐天,麦秀黍离,子实伤之。因阴图为恢复之举。事败见执。证狱石头城。时匍伏栫棘,尤(犹)为要门禅者题予肖像凡一百二十言,其词曰:

忆自黄岩,嗣席天童。踞先觉堂,草草孤峰。楔以楔出,毒以毒功。蛇吞鳖鼻,虎咬大虫。正令全提,孰敢婴锋。出语成詠,百折不穷。佛果衔官,大慧附庸。糠粃之导,往来愚衷。国难以来,踪迹西东。兄游天外,我戏圜中。世出世间,皆大英雄。不负先师,旧衲蒙茸。眉毛结共,鼻孔气通。曹溪正脉,临济真宗。是木上座,亦号山翁。

粤三日交决矣,复作绝命之章曰:

剑树刀山掉臂过,长伸两脚自为摩。三千善逝原非佛,百万波旬岂是魔。潦倒不妨天亦醉,掀翻一任水生波。夜来梦作修罗手,其奈双丸忽跳何!

以一破箧书寄与福牧云禅师,然后坐脱圜中。于乎!禅师洎予皆出先师之门。子当死生颠沛,超然无累,固以奇矣;复于同门之众,独予二人若眷顾不能忘。余哀子孤忠,且庆子学佛之有灵。因次十章哭之,词不一而足也。闻禅师章先有八则,又先得我心之所同然者矣。

今读其次"过"韵诗十首,道忞深表其对黄氏敬慕之诚。当时文纲未密,故诗中肆意畅言,毫无忌讳。再观其与介子三书,一则云:"不孝忞于门下虽未识荆,然耳熟大名。三十年盖胸中有'江上二黄'之目久矣;况彼此得预天童筹室,业为法社连支……乃者不幸天丧哲人,先和尚奄就后世……兹适吾幢兄移檄山中,征不孝所述年谱。且雅称门下高谊,肯以笔铁头点出先和尚末后光明。"此札为密云殁后求介子为塔铭,其时介子与道忞尚未谋面。所云"江上二黄",毓祺外,其一为海岸黄端伯。又一札为忞求介子为其先受业开先明法师制碣文。第三札云:"频闻洛邑顽民,独推江上,则其蹂躏也将必甚,如是为吾道兄忧不去心者累目。"又云:"先年为受业先子图不朽,乃久不摘下,岂先子地卑耶?或弟驽不足进耶?……"则介子始终为著笔。再读其《复尔宁杨居士书》云:"黄介老履道存诚,其绍千秋绝学,乃父子遭异变,岂祸生有自耶?抑无妄之灾?……兄从江上来,或知其故,幸以语弟。弟思白衣操三寸管,能表章吾道,庶几斯人焉。"是黄介子之死事真相,道忞初亦无所知。但敬慕其人,始终不渝。忞又有《秋日寄怀介子黄居士》绝句二首,录其一云:"碧流清澈漱江莼,上下同风只白蘋。时事况逢秋叶落,转教天际忆真人。"介子在当日有高名,道忞攀仰弥甚,但二人交情则泛泛耳。

三、道忞书法渊源兼论日本黄檗宗书风来历

禅僧多工书,道忞书法更为顺治所推挹,《北游集》及《山志》均记其与帝对答之语。其擘窠书帝尝敕良工摹勒上石。帝尤赏其"字画圆劲,笔笔中锋,不落书家时套"。道忞自言:"初学黄庭不就,继学遗教经,后又临(虞世南)夫子庙碑。"其取径如此。道忞真迹世不多见,广州美术馆藏有道忞行书立轴,气清神健,盖得力于柳诚悬。文云:"看剑拂开星斗七,论文不

觉夜更三”,署名“化鹿忞山翁”,印钤“阳明洞主”。道忞晚岁卜居会稽化鹿上之阳明洞天。自择吉兆于黄龙峰下。此帧侧有光绪二十八年壬寅浙西查有镳(驷卿)题识于宝应捕署,记道忞事迹,述其收得此帧于如皋。又云于安宜泰山殿方丈得见天童道祖墨迹,稍逊是轴,足资谈助。是幅曾在香港中文大学文物馆展览,已印入1981年该馆出版之《明清广东法书》,列第20号,为道忞现存仅见之墨迹,洵可宝贵。

道忞师密云禅师,密云书法亦佳。《北游集》载道忞在顺治面前答帝问:“先老和尚(指密云)与雪峤大师书法孰优?”忞曰:“先师学力既到,天分不如。雪大师天资极高,学力稍缺,故雪师少结构,先师乏生动,互有短长也。先师尝语忞曰:老僧半生务作运个生硬手腕。东涂西抹,有什么好,亏我胆大耳。上曰:此正先老和尚之所以善书也。挥毫时,若不胆大,则心手不能相忘,到底缺于圆活。”

密云书法今可见者,天童寺有其崇祯九年石刻一方,京都黄檗山万福寺有“心同虚空界,示同虚空法,证得虚空时,无是无非法”一偈,行笔欲为生动,而力有未至。似以石刻之谨岩圆劲为佳,仍是以结构胜,诚如道忞之言。

密云门下多工书,费隐笔迹,有“与隐元尺牍”及“正法眼藏”题榜等,今存于日本万福寺。费隐门下隐元法师,于顺治十一年(日本承应三年,1654)东渡,嗣得德川家纲赐地于宇治郡太和山(今京都宇治川醍醐山),遂依福清黄檗山万福寺原状以建寺,开创日本黄檗宗。其弟子木庵性瑫、即非如一辈,原亦汉僧,皆擅书,并有著述。如一著《福清县志续略》,其书今尚存(参崔建英:《福清县志续略》,《文物》1984年8月)。余于1980年秋,与京都大学清水茂教续同游宇治,谒万福寺,观宝藏院一切经雕板。蒙寺主赠与昭和四十七年林雪光所编《黄檗文化》一书。费隐、隐元、木庵、即非以下诸禅师笔迹,均具载其中。余于隐元之“法运东行”卷题字 ,及“不入惊入浪,难逢称意鱼”等法书,气势纵横,尤为倾倒。隐元黄檗宗一脉,对日本之书艺影响甚深,如池大雅之成就,即由黄檗僧假以中国书画供其揣摩学习,是其一例。宇治黄檗宗各华僧多系福建籍,俱工书法。清初在日本形成黄檗流之书风,推溯其源,受密云之影响特深。因论道忞书法,故连类及之。

四、道忞撰破邪文字

《山翁年谱》:四十岁崇祯八年乙亥条云:

> 以西洋利玛窦之徒,大张天主之故,日惑世以诬民,乃推广本师之意,著为说以辨之,凡三篇,以近万言。

按《布水台集》卷二十四有《原辨说》,略称:

> 辨天者何?辨泰西夷人所立之天主教也。……利玛窦死,其徒来自广粤者,乃即留都洪武冈,建事天堂,指所事之天主曰耶稣……至矫以诗书“昭事上帝”等语。

……大宗伯沈公漼虑之,上疏极言其事。……天香黄居士者,闽人也,有沈宗伯之虑。……由是□我师于座间,明其妄执之非。天香遂以是意语为说以辨之。

利玛窦来华事,万历间,朝臣初则论其宜入贡照进暹罗通事之例,蔡献臣《清白堂稿》卷一万历辛丑,(按应作辛已)上疏《议处贡夷利玛窦疏》,即其一例。(曩于星洲见此书。日本似尊经阁有之。近时林金水著《利玛窦在广东》一文,刊于《文史》第20期,记其1583年(万历十一年癸末)七八月抵广州,海道让其榻居暹罗宾馆,即用献臣之议)。次则为教理之争。罗天尺《五山志林》五"天主堂"条,称:"万历三十七年利玛窦死,葬于京师,其徒庞迪峨仍居京师,王封萧等居南京,各以其教耸动士众,从者云集。礼部待郎沈漼再疏论之,驱诸广东。"密云、道忞之作破邪文字,即响应沈漼之议,雪峤圆信之门徒唯一普润亦著《诛左集缘起》,今其文字载于《破邪集》中。密云、雪峤俱出龙池正传之门(《布水台集》卷十二有《龙池要门幻有正传和尚传》,龙池俗姓溧阳吕氏,此文亦为重要文献),具见龙池一派,当日对抗天主教运动之激烈,道忞亦其中一份子也。

附表:

笑岩德宝—龙池正传
- 密云圜悟
  - 费隐通容—隆琦隐元
    - 木庵性瑫
    - 即非如一
  - 木陈道忞
- 云峤圜信—唯一普润(著《诛左集缘起》)

五、余　论

此《布水台集》台湾中央图书馆藏,为清初《嘉兴藏》本。上钤有"寄云"、"澈凡"印,考《山翁年谱》十二年条"从瓜步疾驰天童"……为金粟费兄禅师删订语录。为本悟柴头题本师真赞,为澈凡禅人题牧牛图赞。"澈凡当是此人。金粟费即指费隐。

钱牧斋序《布水台集》,引(宋)大慧杲禅师云:"予虽学佛者,然爱君忧国之心,与忠义士大夫等"。又云:"新蒲之绿,玉衣、石马之遐思也;春葵、玉树之什,空阬、厓海之余恨也。"又云:"不忠不义之人,埋没此一点血性,谓之焚烧善根,断灭佛性。"谨按道忞诗卷一有风雅一类,《春葵风》序云:"乙酉之役,处士孙开远举义嘉禾,战没孤城,诗以诔之"。共八章。又《玉树风》序云:"玉树,旌孝节也。清师入邦,谢女希韫与母张氏同赴井,子宸救之,母绝,宸不忍去,死焉。……"所谓"春葵"、"玉树"即指此二篇。《新蒲绿序》全文载《布水台集》卷八,略云:"我毅宗烈皇帝以英明之主,数直凶危,家亡国破,宗庙丘墟,……于甲申三月十九之变也。维今癸巳,去前莫春十阅星霜。……因鸠同人,共修荐岩佛事。……遂人各言所欲言,总诗文若干首,篇而什之曰:《新蒲绿》。于乎!新蒲细柳年年绿,野老吞声哭,将何日而休哉。用杜甫《哀江头》"细柳新蒲为谁绿"句以名书,不胜麦秀黍离之感。"牧斋于《列朝诗集》中亦

书其事。道忞于顺治末年出山，晚节颇为人所惋惜，其编《布水台集》，此类有血性文字，一仍其旧，不稍忌讳，仍见其为血性中心，故顺治读其书，亦为洒同情之泪焉。

清入乾隆季世，书禁逾严，乾隆四十三年，河南布政使荣桂刊《禁书总目》内有一条云：

> 《休园省录》一部，广陵郑侠如录。查此书内录世祖章皇帝(顺治)谕宏觉师数条，应行收缴。

郑氏休园，他著亦以查有违碍谬妄感愤语句，应请销毁，又《扬州休园志》等五种，查有钱谦益、沈德潜序文，并列龚鼎孳、金堡诸人姓氏，应请抽毁。此《布水台集》卷首正冠以钱序，而集中违碍、感愤之作不可胜数，自在查禁之列。今此集经僧澈凡藏弃者，仍流传于世，兹获展读，深觉欣幸，爰为发其端绪，略加论列，以供治晚明清初史事者之参考。

原载《饶宗颐二十世纪学术文集》卷五

饶宗颐：香港中文大学

广东书史点滴

姜澄清

1995年,我在香港从邓又同前辈处得知,广州市文史馆搜罗了近五十年来学人的尺牍手札,其数达数百件。其后,在又同先生所赠《学海书楼七十周年纪念文集》中,邓巧儿女士有专文述及此一事,文题为"陈垣所藏近代粤人手札选录阐释"。文中所云粤人即冼玉清、岑仲勉、李棪。所憾,文集未附于札影印件,因此,对诸贤书法,无从论说。

近来,学界尤重学人书法,而尤推祟手札,这些手札,随意自如,书法清雅,是所谓"不求工而自工"者,诸如陈寅恪、马一浮、马叙伦、姜亮夫等大师的手札,都令观者耳目一新。广州文史馆所藏学人手札,若能在此次大会上展示,则是与会者之幸。

陈垣先生是新会人,1950年1月15日冼玉清教授致陈垣先生的手札,很有文献价值,因冼是陈寅恪的邻居,她先后任中山、岭南两校的教授。在冼先生信中,有一首陈寅恪的诗,此诗在陈集中未著录。

冼玉清1月15日信,节录如次:

> 陈寅恪先生身体日健,常有晤言。前旬登漱
> 珠岗探梅,往返步行约十里,陈夫人谓渠数
> 年无此豪兴,附唱和诗可知也(下略)

陈寅恪《寻梅》诗如下:

> 我来及此见残梅, 太息今年特早开。
> 花事已从尘世改, 芳根犹是旧时栽。
> 名山讲席谁儒士, 胜地仙家有劫灰。
> 游览总嫌天地窄, 更揩病眼上高台。

广州文史馆另藏有岑仲勉先生1934年至1937年间致陈垣信十通,李棪先生1933年至1936年间致陈垣信十通。这些信中,记录了不少外界鲜知的掌故。岑、李二先生均为顺德人。岑先生有"粤中奇才"之誉,他由陈寅恪推介给陈垣,并由陈垣再举介给傅斯年,旋即入中央研究院历史语言研究所。李棪为晚清探花李文田之孙,1951年赴伦敦大学,授中国古文字学,1966年荣归香港,1975年在香港中文大学文学院院长任上退休。李棪与容庚交谊甚笃,容先生八十高龄时曾为李棪题斋额,并跋述交谊。

邓巧儿亦为顺德人,她是安徽巡抚漕运总督邓华熙的曾孙女,系陈垣的再传弟子。

以上诸家,顺德人居多。顺德自明景泰三年置县以来,文运隆昌,曾出三状元、两探花、四尚书,而文武进士,竟达三百!从明迄清,娴于丹青翰墨者,史称二百人!

李棪之祖父李文田(1834—1895)为咸丰九年进士,钦点探花,官至礼部兼工部侍郎,他工于书画,楷宗欧阳询及北魏碑,隶法《华山》,篆书得力于汉碑额及邓石如。广东省博物馆、顺德博物馆藏有其书作。

粤中在近代书史上地位煊赫,经历亦奇。古代书论可以说终于南海之《双楫》,而新书学则发端于任公的"四美说"。旧论、新学皆终肇于一地,斯可谓奇矣!况,国父之书,温雅淳厚,令人观之,肃然起敬。

今广东政协及各文化机关以书法为主题,邀海内雅士聚以论粤中翰墨,可谓复振文风之盛举也。

2003年5月20日于贵州大学

姜澄清:贵州大学教授

岭南书法艺术的发展及其特殊性

李 穆

说起岭南书法，我想起1998年在澳门和广州召开的“第三届中国书法史论国际研讨会”，会前商定的内容就是岭南书法，但内地及海外学者纷纷提出题目需要放宽，于是将会议的主题改为岭南及明清书法。会议收到36篇论文，论岭南书法的（包括岭南现代书法）共15篇，不及半数，而着15篇之中，内地学者撰写的仅有4篇。这个数字反映出岭南书法在整个中国书法史研究中的地位和当时的情况。

造成这种状况的主要原因是人们对岭南书法的普遍的陌生。在内地，即使较有书法史常识的人，问及岭南书法时，往往只能举出陈献章、吴荣光、康有为等极少数人，至于屈大均等岭南诗人，人们往往也只知其诗名、文名，而罕知其书名，若问及黎二樵、彭闻自，则多瞠目不知所对。

对于大多数研究书法史的人来说，谈到岭南书法差不多要到康有为以后。举个例子，沙孟海先生1930年写的《近三百年的书学》，于岭南书家就只提到康有为，因为康有为才是在整个中国书法史上真正有影响的岭南书法家；50年后，沙先生写《中国书法史图录》分期概说，在整个中国书法史的概述中仍然只提到康有为一个岭南书家。

造成岭南书法特殊性的原因与造成岭南文化特殊性的原因在许多方面是一致的，其首要原因是岭南特殊的地理环境。

在古代，往往一个水系便是一种文明的摇篮。我国古老文明起源于黄河流域，黄河流域以南的长江流域，在其中下游许多地区，与黄河流域无大的阻隔。而岭南为独立的珠江水系，北方有五岭，南面则为大海，成为岭南与外界的天然屏障。岭南虽自古就受中原文化的影响，但由于地处偏远，山水阻隔，加上风物与中原地区迥异，所以有相当大的独立性。先秦时期，岭南属雕题黑齿断发文身的百越之地，其经济文化较中原地区落后得多。在与内陆交往中，岭南更多是受楚国和吴越的影响。

秦始皇并天下后，“秦始皇三十三年（前214年），发诸尝逋亡人、赘婿、贾人略取陆梁地，为桂林、象郡、南海，以适遣戍。”“三十四年，适治狱吏不直者，筑长城及南越地。”（《史记》卷六 秦始皇本纪第六）从此岭南并入中华帝国一统江山的版图。但因“天高皇帝远”，一旦中原板荡，岭南总可以自立或自保。秦帝国崩溃时，南海尉任嚣对赵佗说，岭南僻远，负山阻海，只要将新道守住，便可独立称王。也正说出了岭南的地理特点。

秦汉以后，岭南与内地交往逐渐频繁，但在相当长的一段时间仍属于偏远荒服地区，除广州外，岭南经济不够发达，文化也相对滞后。秦汉时为了镇抚岭南，朝廷派了大量的军队，并大量向岭南移民。自晋朝以后，中原历次动乱，也都引起大量移民南迁，南迁的移民带来中

原先进的生产方式和文化,对岭南的文明进步无疑有巨大的推动。历代到岭南作官的有不少名士,如三国时的步陟,晋朝陶侃,唐代宋璟,宋代周敦颐等。特别是因为岭南僻远落后,成为朝官贬谪之地,而其中不乏硕学名儒,如三国时吴国大儒虞翻,因得罪了孙权,被打发到岭南,在岭南十余年,“讲学不倦,门徒常数百人”(《三国志》卷五七《吴书》一二),开岭南讲学的风气。唐代的韩愈、宋代的苏轼,是贬谪到岭南的文人中最杰出的,韩愈在潮州,苏轼在海南及惠州至今为人敬仰。其他如杜审言、李德裕等等,对岭南文化的发展都会有一定的影响。

岭南书法的发展与岭南文化发展是同步的,虽然岭南人杰地灵,但因发展得较晚,唐以前书法家几乎是空白的。隋唐时期大书法家欧阳询出生在广州,但14岁就离开了。欧阳询形貌寝陋,唐代有人写《补江总白猿传》,说他是岭南猴子的后代。

唐代有记载的岭南书家是张九龄,他是唐代有名的宰相,诗文也写得很好,号称“一代词宗”。史书说他“善属文。年十三,以书干广州刺史王方庆,大嗟赏之,曰:‘此子必能致远。’”(《旧唐书》卷九九列传第四九《张九龄传》)王方庆在武则天临朝时,任广州都督,史称他有佳政,“当时议者以为有唐以来,治广州者无出方庆之右。”(《旧唐书》卷八九列传第三九《王方庆传》)这个王方庆是王羲之家族的后人,善书,万岁通天二年,武则天向他索取他家藏王羲之一门法书,摹榻留于禁中,就是现藏于辽宁省博物馆的《万岁通天帖》。张九龄也善书,不知与王方庆有无关系。据说张九龄还有书迹刻于《绍兴秘阁续法帖》。(《书史会要》)不过即使张九龄有如此文才,仍免不了因为出自岭南而受到歧视。刘禹锡遭贬谪后,读《张九龄文集》,读到张九龄主张官员贬谪“不宜于善地,多徙五溪不毛之乡”,而其遭贬谪后亦有讽叹,便说:“嗟夫,身出于遐陬,一失意而不能堪,矧华人士族,而必致丑地,然后快意哉。”(《旧唐书》卷一六〇列传第一一一《刘禹锡传》)可见还有轻视之意。

自唐张九龄开大庾岭新路,特别是南宋以后,随着与内地交通的改善,岭南经济发展加快,文化艺术上也逐渐发展,唐代以前的岭南书迹,除少数石刻外,已经不存,宋代石刻外,墨迹也如凤毛麟角。到明代,岭南的书法艺术出现了繁荣景象。清代潘耒在《广东新语》序中说:“粤东为天南奥区,人文自宋而开,至明乃大盛。名公钜卿、词人才士,肩背相望。”

明代最著名的岭南书法家要推理学家陈献章,他不仅书法有很高的水准,而且还有自己的一套理论支持。他的书法理论与唐代的韩愈有异曲同工之处,又有宋代欧阳修学书以娱乐性情的观点。他强调在书写的过程中悟出其中的道来,用以正心性,调情绪。这是他格物致知的实践。他的学生湛若水也是走这一条路。明代岭南书家还有很多,但从实际上讲,对当时全国书坛影响不大。这并不是说他们水平不高,而是由于交流还不够广泛,知道的人不多。而且明代岭南书法家很少有书法理论著作,这可以说是一个缺陷。平心而论,当时岭南还没有谁能达到全国一流的书法水平,与王世贞所说的三吴地区书法尚有一些差距,即没有谁能达到那么精当的水平。但在以书法来抒发性情方面,岭南书法家并不逊色。

明清之际,由于战乱,许多文人书家避地岭南,原来出去宦游的人也大部分跑了回来,一时间,岭南书法出现一种罕见的现象,即遗民书法和释氏书法的兴盛。当时名家有方密之、屈大均、伍瑞隆、陈恭尹、梁佩兰、王应华、彭瑞墀及函昰、德清、成鹫、道忞、澹归(金堡)等等。

他们继承了岭南书家以书法来抒发性情的传统,其中不乏精彩。如屈大均,麦华三先生说他"善用健毫,腕平笔正,运到中锋,一种清刚之气,关注行间,中线之佳,非深于书者不易到也"。又陈恭尹善隶书,与清初名家郑簠相颉颃。

清代岭南书法与内地交流更加频繁,乾嘉以来书法名家有庄有恭、冯敏昌、黄丹书、宋湘、黎简、吴荣光、李文田等,庄学颜、赵,亦受董其昌影响。冯则接受了傅山的理论。乾嘉考据学、金石学也影响到岭南,鼓吹"北碑南帖"的阮元和隶书名家伊秉绶都来到岭南,对岭南书法产生了不小的影响,到清末出现了影响全国至深的书法家兼书法理论家康有为。

岭南书法的繁荣与岭南经济发展有密切的关系,而南宋、明朝末年移民中的大量文化人也起到推波助澜的作用。唐宋以来广州成为我国最主要的对外贸易港口,从海路到内地的通道逐渐形成。清初禁海,广州成为少数可通商的口岸之一,特别是清乾隆二十二年以后,只准在广州一口贸易,并设立专门的贸易机构——十三行。十三行上缴的财富几及国库的三成。雄厚的经济实力对当地文化起到了很大的支持。吴荣光出身于闽籍茶盐商,加上作了大官,有经济实力,成为岭南的大收藏家。清代学者阮元在广东设立学海堂,刊刻书籍,对岭南文化也有不小推动。而富可敌国的十三行的富商们,有许多都热心文化。苏曼殊(1884–1918)在《廿载繁华梦》序中说:"吾粤溯殷富者,道、咸间,曰卢,曰潘,曰叶。其豪奢煊赫勿具论,但论潘氏有《海山仙馆丛书》及所摹刻古帖,识者宝之。叶氏《风满楼帖》,亦为士林所珍贵。卢氏于搜罗文献,寂无所闻,顾尝刻《鉴史提纲》,便于初学,文锦亲为作序,则卢氏殆亦知尊儒重学者。虽皆不免于猎名,其文采风流,亦足尚矣。"十三行的茶盐商们甚至还办了一个"文澜书院",成为文人聚会的场所。如果我们把广东十三行的茶盐商同支撑扬州画派的扬州盐商做一个比较,就会发现广东的茶盐商对文化的支持更大更直接更热心。

过去岭南由于各种原因,几乎没有什么名迹收藏,对岭南书法艺术发展十分不利,这也是其书法在有明一代无法与江浙一带抗衡的一个重要原因。但到清朝嘉道以后,强大的经济实力使岭南出现了许多大收藏家。许多往日无法见到的名人真迹流向岭南。再就是道光以来刻帖之风盛行,著名的有吴荣光的《筠清馆法帖》、潘仕成的《海山仙馆法帖》。历代名迹的学习与模仿对书法艺术有如营养的源泉,滋润着岭南这片书法的沃土。加上岭南最先接触西方的新思想,晚清以后,岭南书法艺术又有了举国瞩目的新成就。

纵观岭南书法的历史,使人感到书法在交往中的重要性。岭南给内地人的印象是复杂的。仅就广东一省说,人有"三种":广府、潮汕、客家,各操各的语言,饮食上有粤菜,戏曲上有粤剧、潮剧等等,大家在一起往往语言不通,习惯不同,但书法是大家共同的东西,借书法以抒发性情是大家都能理解的。广东以前缺少收藏,往往无法直接观摩到古人高水平的作品,学书法多从近师,如康有为学朱次琦、朱学谢兰生。好处是不必趋时风,如岭南明代书家没有陷到吴门或董其昌一路。缺点则是所见不广,不利于艺术的升华。岭南负山阻海的地理环境容易使人固步不前,这也是开放的岭南人的另一种基因。

岭南书法艺术是在同全国的交往中发展起来的,特别是近年来,广东经济走在全国的前列,内地书法家也纷纷涌入广东,新的思想和新的艺术思潮都将在这里交汇,岭南书法艺术的明天一定会更加繁荣。

最后还是落回到前面的话题:研究岭南书法对内地人不是一件容易的事。岭南的书法往往不出岭南,内地很难看得到;再有岭南的文献也都保存在本地,内地人查找资料很困难;第三是近年来广东研究岭南书法突飞猛进,内地莫敢与之争锋。

草此小文,略谈印象,聊以塞责。

李　穆:文物出版社

岭南书家的沃土

崔　陟

岭南在相当长的时间内,由于地处偏远,在书法方面实在是属于被遗忘的角落。读过朱万章先生《岭南金石书法论丛》一书,对此更有感触。朱先生在书中《广东隋碑考》一文中说:“在碑刻成风的秦汉至魏晋时期,广东地区几乎的一片空白。”还引用了清末著名思想家龚自珍的诗句“但恨金石南天贫”,来加强表达。朱先生即而在《白玉蟾传世书迹考释》中又说:“在宋以前,岭南以书法、绘画名世者寥若晨星。历史记载,在唐代,仅有以政绩著称的张九龄善书……直到宋代,产生了诗、书、画兼擅的大师白玉蟾,才使岭南美术开了新篇。”

后来,随着社会的文明和进步,使得岭南的文化领域得以扩大和发展,书法艺术也随之发展,在明清之际,最终形成了“岭南书法”。究竟是什么原因开发了这块书坛的处女地?这里固然不能排除一些外因,那既是许多外籍文人来到这里,在一定程度上影响、带动和刺激了当地文化的潜力。比如宋代的苏轼,曾在这里生活,在他对荔枝产生了浓厚的兴趣的同时,也留下诗文、书画的影响。但是更重要的还是整个社会文化发展的大气候,推动了岭南书法艺术的发展。

不光是外人的介入,岭南人走出去,再带回来的影响似乎更有甚于前者。古代的书法家往往能诗能书,是典型的知识分子。那时,读书人的出路,就是仕途,他们不辞读万卷书,走万里路的艰辛,去谋求出路。一旦衣锦还乡,就会带动一大批后效者。即便是不在朝为官,也会成为楷模,而从者甚众。这种鼓舞与刺激要比外来人占时间和空间上的优势,影响要大。正是这些优异分子的作为,使得当地文化有了长足的发展,书法自然也会利用这个难得的机遇,因此说岭南文化便是岭南书法发展的沃土。

书法家能诗,可以使文学和艺术相互渗透,使得书法艺术的内涵得以深化,并注入神韵。也许是岭南书法家所处的地理条件不同,他们的处境,仅就明清而言,也许比吴中地区相差很多,使他们的身世也存在着相对的差异。他们的内心世界一定有陡起波澜,或许是不平,或许是感叹,也不排除有向往的一面。这种情感会自觉不自觉地渗入到他们的诗作里,进而通过他们的书法作品间接地表达出来。这种说法也许有牵强之嫌,但是要从艺术与心态、环境的关系来看,又似乎是在情理之中。我们稍稍回顾一下历史,就会发现正是岭南文化这片沃土培育了大批的书法家。虽然不能排除吴中等地书法家,对岭南书法的影响,但是岭南特有的人文地理环境,所造就的书法家是具有鲜明个性的,这是任何地区书法家所不能取代的。

属于岭南籍贯,明清见诸记载,且有书迹传世的书法家,当是荣归故里的陈琏了。他的作品虽然不多见,但尚有楷书《放翁仕迹遗墨记》等。在书法、诗文方面,他都做到法前人而不为之所囿,注重显示出自己的个性来。

而陈氏另一位名人,无论在书坛还是在学术界,都可以说是大放光彩的人物,那就是白沙先生陈献章。他无意功名,归隐岭南,常戴方巾徘徊于山林间,人们都说他有神仙风度。他的名气很大,岭南人到了北方,常常遇到这样的问题:“你可曾向陈献章先生请教过?”

在书法方面,人们都说他的字离奇古怪,自成一家。形成这种印象的很大原因,是和他改革书写工具分不开的,他因“山居,笔或不给”(见马宗霍《书林藻鉴》),于是就在七八月间,把生长得正盛的茅草割下来,再经过捣制、浸洗等工序,自制成“茅龙笔”。按一般情理来说,他用这种笔写出来的字,自然是与众不同,其实这还不是主要或者说全部原因。

我们知道陈献章在历史上是学者,名气很大,书名和诗名都为之所掩。明代的王世贞曾经说过他“诗不入法,文不入体,又皆不入题,而其妙处在于超于法与体及题之外者”。其实这正是他出类拔萃的地方,他对自己发明并使用茅龙笔,通过《观自作茅龙书》诗,有这样的表达:

神往气自随,氤氲觉初沫。
圣贤一切无。此理何由瞩。
调性古所闻,熙熙兼穆穆。
耻独不耻独,茅锋万茎秃。

他还有一首《送茅龙》这样写道:

胸中骚雅泱汪洋,手里龙蛇不可降。
赠尔茅根三百丈,等闲调性到千张。

从以上两首诗中我们可以看出,陈献章使用茅龙笔并不是仅仅的局限在对书写工具的选择上,而是要借以其的特殊性,来充分抒发自己的灵性。他的学养和气质,要在书法上得到体现,现有的工具已经无法胜任,这不仅仅是因为处地偏僻的缘故。在改革和尝试中,他也许失败过,彷徨过,但是最终获得了成功。他的欣慰和愉悦都在诗中得以体现,并且在书法中,进一步得以发挥。诗中的踌躇满志,在书法中也历历可见,这才是他的最得意处。这种通过茅龙笔完成的由情及诗,由诗到书的特殊感受,也许只有他本人才能真正体味到其中的滋味。

他还有一首《得萧文明寄自作草书》诗,把这种心态表现得更加淋漓尽致:

束茅十丈扫罗浮,高榜飞云海若愁。
何处约君同洗砚,月残霜冷铁桥秋。

这当是他用茅龙笔达到得心应手的地步时,所发出的心声。诗和书虽然表现形式不同,但是在某种意义上的艺术效果还是完全一致的。我们从陈献章传世的《种蓖麻诗》卷等茅龙笔书法作品中,同样可以看到他那独特的悟性,不难总结出他所取得成功的必然原因。

在明朝天启二年(公元1622年)得中进士的梁元柱,曾为翰林院庶吉士,后被权宦排斥,归隐岭南,筑偶然堂读书自娱。他的诗书俱佳,后人认为他的草法精熟,力追怀素,得唐颜真卿"三帖"的神韵。他曾在扇页上,写了这样一首七言诗:

卧稳东山百尺楼,真人七十又余秋。
谋贻经术传中垒,谨接清时羡太丘。
棋局闲时看世态,酒船到处狎沙鸥。
承明定有岩贤诏,三代应同拜冕旒。

诗后有"寿陈太寿公" 字,显然是为他人祝寿的应酬之作,但是前六句却是他对归隐生活的一种满足,才华横溢的人是不会放过任何一个机会来表现自己的思想的。也可能是潜意识的,但毕竟在字里行间体现了出来。特别是"棋局""酒船"句,是何等的自在逍遥,仿佛一派冷眼观潮的超脱。但是他毕竟是现实中的人,不可能一下子"六根俱净",所以在最后两句,又流露出对东山再起的期盼。正是这种复杂或者说在一定程度上矛盾着的心理,在书法中得以体现,可以肯定地说其中的韵味是独特的,我们在观其书法时,会很自然引起这样的联想。后来他果然被起用,先后在京、云南、福建等地任职,后来死在赴广西任的途中。我们不禁为这位年仅48岁的才子扼腕,他若是继续在岭南生活,虽然仕途是终止了,但他的诗和书法肯定会有进一步的发展。他在《风雨图》上留下这样的吟咏:"迎风行蠹乱,暴雨老龙狂。"看来,这是他内心的真实写照,归隐极可能是权宜之计。

在明末清初之际,岭南还有一位诗书画"三绝"的才子,便是生于公元1360年的屈大均。他的行书颇具特色,行笔流畅,有书卷气,后人评价有"率意超旷"之语。在明清书坛上,他是理所当然地占有一席之位。我们在欣赏其书法作品时,往往不自觉地被他的诗文所吸引,甚至为之打动。他在评价同时期的书法家郑簠时,有这样一首诗:

书家称汉隶,最首石经碑。
谷口今谁及,中郎是所师。
惊鸾皆有势,折铁更多姿。
瘦硬元真法,唐人已不知。

对同道的称誉,不是肤浅的,而是入木三分,说到了关键的所在。这也是他对书法继承和发展的认识。郑簠的隶书说好的人肯定很多,这从他在当时的地位、影响即可知道,但是究竟好在什么地方,好到什么程度,也许人们就多箴口不语了。可是屈大均说得明明白白,可谓头头是道。这说明他的头脑是清楚的,书法发展的脉络已经被他捕捉到。他虽然不以写隶书见长,但把同样的理论和认识运用到他所擅长的行书中去,肯定会有同样的艺术效果。他把对书法的理解用诗表达出来,再把情绪和认识运用到书法中来,这种反复渗透、反复刺激的方法,使得他的诗歌和书法都得以升华。

我们在他的传世书作中,还看到这样一首无题的七言诗:

江上荒城猿鸟悲, 隔江便是屈原祠。
一千五百年间事, 只有滩者似旧时。

屈大均应该说是一个明朝的遗民,所以这首诗也就把他怀念故国的思想,淋漓尽致地表达出来。这种感情是真切的,是地位、身世不同的人所难以理解的,那么他在写这首诗的时候内心世界是波澜起伏的,和书写他人诗作间接感慨的情景相比,肯定是大相径庭的。所以,我们再次印证了一个人的诗情和书情的密切关系,换言之,一个人的文学水平,直接影响和作用着他的书法水平,似乎是无可置疑的。

才华横溢的岭南书法家中,还有梁佩兰、黎简、吴荣光等,正是这样的群体,才构成了岭南书法家的强大阵容。他们的艺术实践,生动地说明了,书法水平的高低,不仅仅是以技法为基础的,它是文学艺术的一部分,尤其和文学是密切相关的。如果单纯地把书法看成是一种"表演",那么就会在一条没有尽头的狭路上越走越远。

任何事物都是发展和变化着的,我们对任何事物也不能一味地苛求。在今天我们不能要求所有的人在成为诗人的同时才成为书法家, 但是应该知道文学是书法艺术汲取不尽的营养。如果离开文化的滋润,书法就会在幼苗期萎缩,直至干枯。岭南书法家成功的道理,必须要明白,他们的成功绝对不是偶然的,是和他们长期的积累,刻苦的磨砺分不开的。他们的激情是火热的,但是创作心态是相对平静的,这一点也是今天的某些急于走捷径的"书家"们,非常值得借鉴的。从他们的艺术实践中,我们也认识到,一个人的成功有时是偶然的,也是以外的,并不以任何人的主观和愿望完全一致。我们只要努力就是了,究竟在书坛上有什么地位和影响,那是日后和别人的事情了,很大程度上和我们没有任何的干系。

以上是读了朱万章先生《岭南金石书法论丛》后的感悟,心血来潮,写了这些不知所云的话;拙文中所引,多是朱先生所述,难免亦有走捷径之嫌,惟望见谅。

崔　陟:文物出版社

"岭南书风"与明清调书法

张爱国

"明清调书法" 这一名目源于"二战"以后的日本，是对明末清初那些酣畅淋漓的高堂大轴行草书的特有指称。这一名目也渐为我国专业界的人士所熟知与延用。虽然，"明清调书法"的指称起于明末清初的巨轴行草作品。但在当时出自同一人之手的卷册类作品中，同样传达出一种相近的气息或风格。对于"明清调书法"的代表性书家们来说，不同的仅仅是作品的幅式。因此，笔者本文的"明清调书法" 概念取广义——不限于仅仅指那些皇皇巨制的高堂大轴。

同样必须说明的是，本文的"岭南书风"也是指明末清初——"明清调书法" 时期的广东地域书风。"明清调书法" 这一指称的广义化，使得它也成为明末清初时代书风的一个代称。因此，探讨它与"岭南书风" 的关系，也就是探讨时代书风与地域书风的关系。

"明清调书法" 中尽管名家辈出，蔚为壮观，但真正划时代的代表性人物却非徐渭（1521-1593）、董其昌（1555-1636）、张瑞图（1570-1640）、黄道周（1585-1646）、王铎（1592-1652）、倪元璐（1593-1644）、傅山（1607-1684）、八大山人（1625-1701 以后）莫属。这八位代表性书家以其举世公认的艺术成就及历史影响已成为"明清调书法" 的代言人。那么，岭南书风呢？笔者疏于闻见，仅就目力所及，将明末清初岭南书风的代表书派或书家分类罗列如下：

志士书法	以陈子壮（1596-1647）、邝露（1604-1650）为代表
释氏书法	1、海云书派：以函昰（天然和尚，1608-1685）、今释(1614-1680)、今覞(1619-1678）、今无（1633-1681）、屈修（生卒不详）为代表 2、成鹫（1637-1722） 3、道忞（1596-1674）、真朴（生卒不详） 4、大汕（1633-1705）
遗民书法	1、伍瑞隆（1585-1668）、张穆（1607-1683）； 2、"竹本派"：以彭睿瓘（生卒不详）、龚章（1637-？）[①]为代表
文人书法	1、何吾驺（生卒不详）、王应华（生卒不详） 2、岭南三家：屈大均（1630-1696）、陈恭尹（1631-1700）、梁佩兰（1630-1705）

由上可见，明末清初岭南书风由志士、释氏、遗民、文人书法四大主体构成。虽然其中今释（为浙人）、屈修（为闽人）不是粤人，但以主要活动地区及书风论，当归属海云书派。

纵观上述岭南书家的作品，不难看出，除了不同程度表现出某种"明清调书法" 的时代特质[②]之外，更多地呈现出岭南独特的地域人文及风味。反过来又成为对"明清调书法"内含的一种丰富与补充。这是时代书风与地域书风之间的一种互动。这种互动使得时代书风的特征更丰厚，地域书风的特色更鲜明，尽管这种互动可能是不对等的，从某种意义上也可以说后者对前者的影响，是被忽略的，但是任何对中国书法史研究抱有客观地、学术地、全面地态度的学者，都不会在涉及"明清调书法"这一领域时对当时的"岭南书风"这一现象视而不见。

另一方面，除了关注它们之间的互动之外，我们也看到，有时深入探究二者各自的内在特色及不同比仅仅泛泛地讨论它们之间的关系往往更有学术价值。这也正是本文的撰写目的所在。

"岭南书风"（或称"岭南书派"）这一名目早就有人提出，但其内涵、定位、艺术成就、审美特色、历史评价等等问题，至今未见定论。以笔者知见，其关键在于"岭南书风"这一指称立意于地域，而其时限划定至今并不确定。即：是将"岭南书风"作为整个岭南地区自有书家以来的统指，还是辟出一个历史时段作为一个专指，至今尚未达成共识。因此，许多关于岭南书法的论述文章只得笼统地冠以"广东历代"或"明清广东"等字头，这就让这一问题的研究始终找不到一个"切入点"，而难以深入下去、难以明晰起来。况且，在辟出一个历史时段的问题上，还存在着是以陈献章直接指本心的"心学书风"还是以康有为为首的"碑派书风"作为"岭南书风"代表的分歧。这就让这一问题更加复杂化了。

笔者以为，纵观广东书法发展的历史，客观地、平心静气地说，对时代书风有丰富、有补充、有影响或者具有全国影响的恰好是这一头（陈献章）、一尾（康有为）、一中断（"明清调书法"中的"岭南书风"）。而这一"中段"正是联系头尾、承前启后的枢纽。因而，笔者也更乐于将"岭南书风"的桂冠归系于这一"中段"，而这正是由这一"中断"的自身内涵和特色决定的。

以下笔者就"明清调书法"中"岭南书风"的内涵及特色试从三个方面作一论述。

一、明心见性、直指本心的艺术理念

晚明书学与心学之关系，已有敏感的学者早作关注，如李彤兄《阳明心学与晚明书学》一文[③]，所论颇详。惜此文立论在 "阳明心学"， 而未及于阳明心学导源之一——"白沙理学"。并且，要说心学对书学的影响，"明清调书法"中除徐渭、董其昌、傅山等人有所表现外，便难觅踪迹。倒是同处此时的岭南书坛，更多地诠释了心学对书学的影响，这种影响甚至已成为一种明显的艺术特征而在当时的作品中较普遍地表现出来。其原因正是因为岭南出了一个"白沙先生"！

笔者认为，陈献章（白沙，1428–1500）的心学思想不仅左右了他自己及其同时代的许多

岭南书家，甚至已成为岭南书法的一种生成动因，而影响至今。这一特征在书家辈出的晚明岭南书坛，表现得尤为充分。如顺治皇帝曾问道忞："老和尚楷书曾学过什么帖？"答曰："初学《黄庭》，不就；继学《遗教经》；后临《夫子庙堂碑》。由于不能专心致志而无成，字在胸，往往落笔即点画走窜。"④

这段貌似"戏言"的趣话特具代表性，它道出了岭南书家艺术创作理念的普遍性——"字在胸，往往落笔即点画走窜。"可以说是，字出于心，行之于手，心手合一。心中无字，又怎么能纵横挥洒，落笔纷披呢？这段话与陈献章（白沙）所说的"《六经》夫子之书也。学者徒诵其言而忘味，《六经》，一糟粕耳。苟不但求之书，而求诸吾心，察于动静有无之机，去耳目支离之用，存虚圆不测之神，一开卷尽得之矣。非得之书，得自我也。盖以我观书，随处得益，以书博我，则释卷茫然。"以及"为学者当求诸心，心得所谓灵明静一者为之主，除取古人紧要文字读书，庶能有所契合，不为影响依附，以陷于徇外自欺之蔽，此心学法门也。"真可谓一脉相承。再联系他那段著名的《论书》："予书每于动上求静，放而不放，留而不留，予之所以妙乎动也；得志弗惊，厄而不忧，予之所以保乎静也；法而不囿，肆而不流，拙而愈巧，刚而能柔；形立而势奔焉，意足而奇溢焉；以正吾心，以陶吾情，以调吾性，此予所以游于艺也。"⑤可谓是明心见性，直指本心，挥脱心手而不自知，追求那种心手相契、意趣超迈的精神气韵，突显出书家磊落淡定的人格魅力。

这种"心学即字学"的思想与傅山的"作字先作人，人奇字自古"又是何等的相通。可以说，它已不知不觉中成为晚明岭南书家的一种艺术创作理念。这种理念合禅、儒、道于一体，因此它具有普遍性。故不论释氏、遗民、文士皆得陶染。且不限于书法，于绘画、诗文等领域皆有所表现。如屈大均在《草书歌赠蓝公漪》中就有："为君乱作一笔书，心手窍冥随所知"之句⑥。可以说，这一特质之于岭南书风，是誉亦缘于斯，毁亦缘于斯。以其与明清调书法之关系来说，这是在时代书风大背景下的地域特色，二者有相合，有相异。如岭南书家多作行草，传世作品中以轴类作品居多，纵达2米以上的巨轴作品也时有所见，此为合；而岭南书家的创作多直承本心，超然法外，更强调灵性和意趣，表现尤为明确普遍，此为异。这一艺术理念为何会在岭南这一土壤生长蔓延开来，是不是因为岭南地处一方，与中原相隔，地域人文环境别有天地，还是更有其它的什么原因？这一艺术理念的确立与地域书风的出现究竟是何种关系？这些问题都值得我们继续去思考研究。

二、创用特殊材料的艺术工具

有什么样的艺术创作理念，就会有与之相适应的艺术表现手法（包括艺术工具材料的选择）。这是岭南书风又一个发人兴味、启人深思的鲜明特色。大家都熟知，陈献章创茅龙笔书于前，成鹫施竹笔、宋湘用蔗渣于后，岭南书法，异笔奇致，代不乏人。至今如笔者熟识的广东书家欧广勇先生也经常以茅龙作书，即是一例。

陈献章创用"茅龙笔"作书，许多文章都指出是因为"自古岭南无佳毫"。笔者以为，此固是客观原因之一。但更主要的，却是书家的主观选择。可以说，没有陈献章直指本心的书学

主张,就不会有白沙先生的"茅龙书"。其后,成鹫创竹笔书,恰是师其心而不袭其用的表现。观赏成鹫所作竹笔行草《梅花诗卷》,的确有乐块然所评:"笔响风雷,崩山立海,凡蛮烟黑雨,渴虎饥蛟,草木离奇,剑啸芒飞,直归纸上,化为晴日和云,波涛浩渺,文字之奇,已非世人可及"[⑦]的气象。"笔者拙见,成鹫的书艺在晚明的岭南书家中属寥寥无几的最上乘。人谓其书有"山林气(烟霞气)",正是其人格精神的外化表现。也许,要表现出这种山林气、烟霞气,就不得不借助于茅龙、竹笔这类更具天然生趣,更为独特的书写材料。我们在今天观赏陈献章、成鹫等人的书法,往往会觉得以这类"特种笔"所书的作品充满灵性,极富生趣,天机流露,人书合一——更接近作者本人、更引人欣赏、更令人激动、更发人兴味,原因即在于斯。书法最后——到审美高境品的是"气",味的是"道",见的是"神",那管它什么"笔"、什么"纸"、什么"字"乎!诚如成鹫论诗所说,"诗贵本色,文士有风雅之气,山僧有烟霞之气,此真品也;诗贵出格,风雅中带烟霞气,烟霞中带风雅气,此妙品也;诗贵超方,风雅中无风雅气,烟霞中无烟霞气,此神品也。""盖以真品为骨,妙品为髓,神品为神,出以游戏三味,虽日吟咏风雅烟霞之场,不知其为诗与道也。"[⑧]

三、意多于法,高标自我的艺术精神

清人刘熙载《艺概·书概》中曾论及:"他书法多于意,草书意多于法。故不善言草者,意法相害,善言草者,意法相成"。[⑨] 观明清调书法时期岭南书家所作,不仅仅草书,甚至行书、楷书、隶书也是"意多于法",其"意多于法"者,乃因书家欲高标自我也!

岭南书家自我意识极强,至今亦然,这与直指本心的艺术理念共通互见。这种高扬自我精神的获得有时甚至以"以意害法"作为代价而在所不惜。《书法汇编序》中曾有一段论及屈大均(翁山)、梁佩兰(药亭)、陈恭尹(独漉)三人的趣话,可窥一斑:"幼曾记吾粤屈翁山、梁药亭、陈独漉三先生相聚论书。三君惟独漉以八分擅名,梁谓之曰:'公书有本领,有学问,然世上多有之。仆书没本领,没学问,然掩其姓字,出书示人,识者必曰:想见此子不俗。'因谓屈曰:'公书何如?'曰:'仆书不管有本领,没本领;有学问,没学问,只自己写成一屈翁山耳。'三公之言,得毋亦贵有天趣之谓耶?"[⑩]

与明清调书法代表书家的作品相比,岭南书家的作品在高标自我方面可谓有过之而无不及。岭南书家虽承传统书学观念,尊崇"二王",但纵观这些书家的具体取法对象,却以怀素、米芾、苏轼等"尚意"类书家为主,亦可见其心志在"意"而不在"法"。这让他们的作品表现得率意、空灵、活泼、多变、天趣盎然。但或多或少地存在这样或那样的问题,成为易招人垢病的"软肋"。况且,书法艺术亦有其自律性,一味地强调"自我"、强调"意",就难免会导致刘熙载所说的"意法相害"。而反观徐渭,傅山,八大山人等人的代表作品,无不是"意法相成"的合作。另一方面,虽然高标自我没有什么不对,但强调过头了,再加上临古功力或多或少的欠缺,这就很容易造成群体书法面目的相近,因为人的本质的东西毕竟存在许多共性。这也是"明清调书法"中徐渭、董其昌、张瑞图、黄道周、王铎、倪元璐、傅山、八大山人各各不同,个性极为鲜明,而同期的岭南书家中却难觅这一境界书家的一个重要原因。有趣的是,本

为具有共性所指的“明清调书法”中，其代表书家却极富个性，反差甚大；本为具有地域个性所指的“岭南书风”中的书家，却更多地是以一种群体共性的精神姿态来表现。这真是耐人寻味的对比。也许，正是这种错位反差，才各自造就了“明清调书法”和“岭南书风”。

因此，无论如何，“岭南书风”中那种标举灵性、高扬自我的艺术精神始终是值得我们后人吸取的。

注　释:

① 龚章生年考定见朱万章先生《龚章的书法艺术》一文，载《岭南金石书法论丛》，文化艺术出版社2001年8月版。

② 关于“明清调书法”的时代特质，书法理论界论及颇多。拙著《明清调书法图粹》(全三册，中国美术学院出版社2003年8月版)，亦可作参考。

③ 载《中国书法史学国际学术研讨会论文集》，西泠印社2000年12月版。

④ ⑧ 转引自李遇春先生《浅析明末清初的广东释氏书法》，载《文物鉴定与研究》，文物出版社2002年10月版。

⑤ 转引自李遇春先生《陈献章其人其书》，同上。

⑥ 转引自朱万章先生《屈大均传世书迹探微》，同①。

⑦ 转引自朱万章先生《释成鹫及其书法》，同①。

⑨ 《历代书法论文选》689页，上海书画出版社1979年10月版。

⑩ 转引自朱万章先生《梁佩兰行书浅论》，同①。

张爱国：中国美术学院

故宫藏《绛帖》二十卷(吴荣光旧藏)内的批注与考证浮签

施安昌

三年前,因《中国法帖全集》要收入故宫所藏的《绛帖》约我写文,遂成《故宫博物院藏〈绛帖〉二十卷(吴荣光旧藏)》一篇(以下简称“前文”)。当时限于编书要求,撰文时不得不舍弃一些理应著录的内容。

去年全集出版,第一册是《淳化阁帖》,第二册即《绛帖》。这部《绛帖》终于从锁闭的内府走到了大众的面前。大家可以面对彩色清晰的影印本来观察、欣赏和思考了。本文在前文基础上补充记识,或对读帖者有所俾益。

一、背景情况

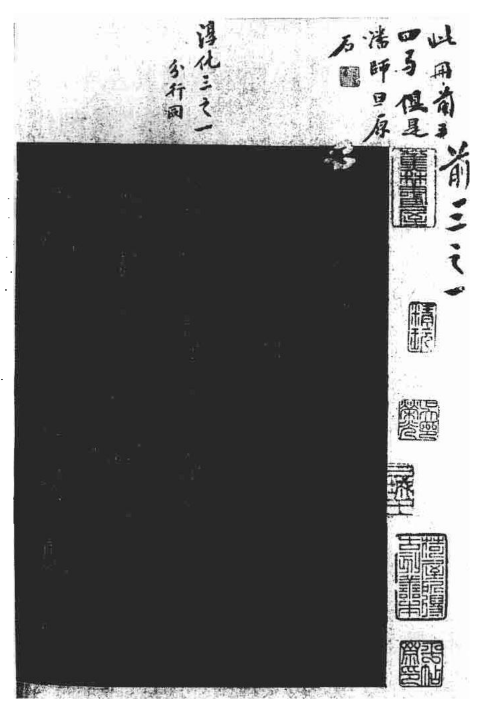
先需交代一下背景情况。绛帖二十卷分为前十卷和后十卷。嘉庆十七年(1812年)十二月,吴荣光首次获绛帖后九、十两卷,嘉庆二十年六月吴氏获后一至八卷,同年七月再得前十卷。这是得帖的经过。


頴川劉公戚識小錄云絳帖本馮涿鹿所藏凡二十
卷今歸於孫北海每帖有一軒二字印方廣將二寸
許元初方一軒也押裝池有三城王圖書印亦
間有無此二印者紙皆横簾搨手亦精相傳明內府有
此數部皆不全馮涿鹿擇取合爲此廿卷後有
仍存淳化舊題處其後十卷自宋太宗書爲始二
王書皆割裂大令帖尤僞按劉公戚此條實此帖
之確據孫退谷所記不及此明白故爲錄於卷端
玆絳帖者莫詳於姜白石絳帖平及曹倘齋法帖
譜系曾幼卿石刻鋪叙至近日絳人韓雨公森撰絳
帖攷則益不足徵矣白石之絳帖平意在品次法書
原委並法書之原委自應於淳化大觀卷中詳之
絳則有增有删有前後移易首尾接合錯互之不
同又有東庫本新絳本諸摹刻之不同攷絳帖者當

图一:翁方纲题跋

翁方纲与吴荣光久有金石之交,于绛帖甚关注。十七年时翁已年届80岁,吴仅40岁。吴每获绛帖,翁必亲笔题写。两人切磋考鉴,兴致盎然,在帖上留下种种文字。

翁方纲题识共四次:第一次,嘉庆十七年(壬申,1812年)十二月五日吴荣光得后九、十卷时,跋与诗各一篇。第二次,嘉庆二十年(乙亥,1815年) 六月二十日吴氏续得后一至八卷,跋在后一卷附页。第三次,同年八月六日,因吴氏再获前十卷,翁撰总跋于前一卷(图一)。第四次,同年八月



图二:绛帖前第三卷首页

十日翁再跋两段,短者见前九卷,长者见第二次跋后。翁跋详见前文,兹不重复。

二、吴荣光批注录文

吴荣光在此帖的镶边上留下大量批语。前文第四节“吴荣光批注”中按内容不同区分为五类:(一)卷、页次第。(二)鉴别版本(图二)。(三)说明诸帖摹自《淳化阁帖》之何帖并校其异同(如后二卷第三帖东晋元帝书《中秋帖》,批曰:“淳化一之五,第四行多一字,余同,末行少一字”。)(四)评帖。(五)考注。

关于(一),随帖标明,一目了然。关于(二),前文已全部著录了。关于(三)中说明帖的出处的内容不再赘录。关于校其异同的内容,则仍有标点录文的必要。关于(四)、(五)两类批语,依照原帖的先后,标明书中页次,一一著录于下:

前第六卷　136页:此帖一行“疾患小”,二行“写怀”字剥损。　145页:近刻绛帖别本亦有此帖,“蜱”误作“蛑”,且“六物”以下颠倒不成文义,足见此本可贵也。至行法则近刻全失之。

前第七卷　150页:此页上方有赵文敏“大雅”印左半之半　已亥十月伯荣记。

前第八卷　180页:脱二、三行,在此卷之第七页,“婢日夕”至“比健”也。　182页:脱四行“妡　极”下六行,在此卷八页。　184页:九行下脱“姊性”二行,存此卷第四页。188页:脱“悲塞”以下四行,在此卷之五页。　195页:首行末脱“之”字。

前第九卷　200页:“面”字缺右转,“悲”字误作“於”,“散”字误“復”,“止”字误“心”,“居”字误“飞”。

前第十卷　243页:书知下脱“情至”以下三行,在此卷后页。　244页:二行“亦不”在前页十二行(施按:见243页末行),三行“足下”在前页九行。

后第二卷　270页:第四行多一字,余同。末行少一字。　271页:四行多一字,五行少一字。　273页:四行多一字,末行少一字。　275页:一行多一字,末行“伯智疏”三字此阙。末阙“中书门下三品廿七日”九字。　276页:第一行多一字。　278页:前五行分行同,后五行每行多一二字,末行少二字。　280页:前二行分行同,三、四、五、六行分行少一二字。末行连下“两度帖”一字。　281页:首行两字(施按:应是一字,即“奄”字)属上帖末行。二(施按:“二”下脱“行”字)以下每行多、少一二字不等。淳化十行,此亦仍作十行。　287页:首行少一字。

后第三卷　295页:曾宏父以为绛增,岂未见□全本耶?　303页:新绛增者误。　306

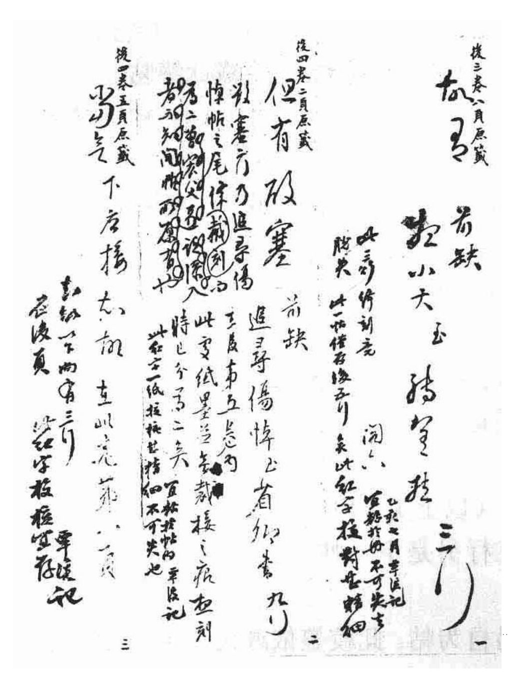
页：首脱“想小大皆佳”三行，谓绛增者误。

后第四卷　310页：“勿杀帖”见澄清刻，末“平复”二字，许、董重模皆遗其左半，此本多一“尔”字。　313页：是“追寻”之末二行，宏父以为绛增何也？　“隔日帖”汝刻作贺知章。　314页：三行多一字，六行多一字，末行少二字。　新绛增者误。　318页：“近日帖”汝刻作贺知章。　319页：三行少“之”字，与四行“故及宜停宅”五字在此卷八页。　320页：淳化只一行“此以下帖”，“八日羲之顿首”六字上属此帖为二行。　321页：六行多一字，七行二字属下帖连刻。　322页：廿四、廿五与廿三三帖上下连属，故行款与淳化异。　323页：“敬和帖”汝刻作贺知章。　此帖本淳化所有，曾宏父以为绛增，误也。　324页：四行多一字，五行少一字。　二行“转差”上接此卷五页末行“也”字。　卅九、四十两帖连属而刻，行款与淳化异。　以“八日羲之顿首”六字上属顷为此帖，是以改淳化六行为五行。　此帖本淳化所有，宏父以为增亦误。　以淳化十一行为九行，每行或多一、二、三字。　326页：“以便大”三字属上行，故分行异。　327页：四行少一字，五行多一字。　328页：淳化九行，此趱（施按：此字读zan，赶也。这里是排字紧密的意思。）作八行，每行或多一二字。

后第五卷　335页：以上三帖连属而刻行款与淳化异。　336页：四行多一字，五行少一字。　337页：首行多一字。　首行属刻上帖之末，每行或多一、二、三字。　341页：二行多一字，三行少一字，谓绛增者误。　342页：足下二字淳化到地。　非“八月”乃“并”。　343页：卅五、六、七、八四帖连属而刻行款与淳化异。　344页：余清斋刻“霜寒帖”乃唐人临本，尚知作“寒”，近刻别本绛帖收“寒”字中误作二横矣，右军此帖仅赖此真绛本以传，可宝之至。　346：下脱“但有毁塞”二行在后四卷二页。　349页：第二行“王羲之顿首”五字脱，在此页末行，谓绛增者误。　第三行“拨遣之耳”四字在后页。　350页：阙第三行“面王羲之顿首”六字，在前一页。

后第六卷　352页：分行同，为绛增者误。　353页：“告姜道”及“耶为百姓”二帖从澄清堂出。余得万历间所模澄清堂帖第四卷内此二帖。“告姜道帖”阙首行，“献之”以下三行另为一帖。“耶为百姓帖”失后四行。前第四行失“酒”字。盖二王帖损失割裂由来已久，幸得此宋拓证之。此刻用笔之妙远胜许氏所模，真可宝也。　戊戌七月伯荣。（施按：戊戌，道光18年，1838年）　358页：“从弟子帖”，《西堂书目》第四十八之二此帖首阙“羲之顿”三字。　褚河南《西堂书目》右军“谢范新妇帖”在第八之三，注云十行。然考张彦远《二王书语》，此帖至“不可言”止。文已完当未必有十行，注误耳。　末行“佳不”二字，因前文“佳”误“住”为补正耳。绛刻之不苟如此。　364页：“所复”下脱“及耳”二字。

后第七卷　374页：每行少一二字不等。淳化末行只一“拜”字。此末行趱入“操之等再”四字。　375页：淳化十一行，此作十行每行多一字。　376页：与淳化十一行同而每行或多一二字或少一二字不等。　379页：与淳化十二行同。第六行以下或增减一二字。　382页：王仲祖书法本出钟太傅，此刻殊有“宣示表”遗意。近日绛帖别本十二卷并形似失之，将何以楷模后进耶？古刻之可宝如此。癸巳七月廿一日。（按：道光十三年，1833年。）　386页：此帖仅见宋高宗临本，但有上一字、下二字俱脱。　此二行不连属。□帖末一萧字，或景乔、



图三:考证浮签

仲正之流耶。　辛丑六月伯荣。(按:辛丑,道光二十一年,1841年)

后第八卷　394页:此帖出自秦桧家,后有怀充题名,见岳倦翁《宝真斋法书赞》　辛丑六月记。　405页:自第三行以下每行少一字。

后第九卷　是张旭草书千字文,前三开注释文。　412页:此第一行"薄"上是"履"字,草势带下之末笔。　414页:晋刻宝贤帖至此。以下晋刻亦阙然,赖其传摹足以印证。　416页:以上张旭草千文四十三字。

后第十卷　444页:"祝融高坐帖",米云此书入神,石紫尝刻有六行,未得。其四行在王洙参政家,帖乃绢本。此刻想模自石氏,衍一为七以就帖式耶。冯氏快雪堂帖将此后十卷全采入,神韵相去远矣!伯荣记。(按:检米芾《书史》:"怀素草书祝融高坐对寒峰绿绢帖　两行,此字最佳,石紫微尝刻石,有六行,今不见前四行。问夷庚,云:"与王钦臣家杂色缬绢背以诗代怀帖同轴。今闻王之子为宗室所购。是怀素天下第一好书也。"衍一为七,即衍一行变为七行。批语或漏字。)

三、关于考证浮签

后三、四卷内附有纸签七条,上朱书或墨书考帖文字(见书330、331页),该册封面题签称"考证浮签七条"。同样,在后五、六卷内附有此类签四条。(见书370页)

嘉庆二十年(乙亥)六月,吴荣光得后一至八卷,见三、四、五、六卷内夹着十一条考帖浮签,于是在签的右端记下所夹的卷、页次第,如"后三卷八页原签"等。后来,翁方纲鉴帖时注意到浮签并在上边写下批语。尔后,吴荣光又将浮签按序移粘在后附页上,并在签的右下角标出序号。如此则使浮签长久保存下来了。

下边以330页(一)号签为例,(图三)解释浮签的内容。浮签上朱书:"故有　前缺　想小大至转差扶　三行　阁六"。按:"故有"是指后三卷第八开上"故有"二字开头的帖。再指出此帖前缺少"想小大"至"转差扶"三行帖文,此帖见于淳化阁帖卷六,后人帖书称"想宾帖"。翁方纲墨书批语,肯定了朱书考证。吴荣光也写了相同意思的批注。

由此看来,朱书者曾将本绛帖与阁帖相较,以了解各帖在阁帖中的出处,是否完整,分行是否一致,纠正错简等等,随手将情况简要记在签上,夹入帖页以备忘。这便是考证浮签之由来。

吴荣光、翁方纲也吸取了这个考证方法,将二十卷从头到尾考校一遍,加以眉批。之所以

这样做是出于同样的思路:第一,宋人讲:绛帖祖阁帖,然多所损益。故欲知如何祖,如何损益,必以绛校阁。第二,刘公瓛《识小录》云:冯铨从内府数部残绛择取合成此绛帖二十卷。故欲验证拼合配补情形,亦必以绛校阁。

最后将翁方纲批识分条抄录于下:

(一)此三行绛帖竟脱失,此一帖仅存后五行矣。此红字校对甚精细,宜粘于册不可失去。乙亥七月覃溪记。

(二)此红字一纸校刻甚精细,不可失也,宜粘于帖内。覃溪记。

(三)"知故"以下尚有三行在后页。此红字校核宜存。覃溪记。

(四)此接上"阮公"云云,绛本通作一帖。是此页与下页当移换。

(五)此签说详在下签内,此签并宜存记。覃溪记。

(六)此签申明前签。覃溪记。

(七)此数签甚好,宜粘存。乙亥八月覃溪记。(以上见330、331页)

(八)此帖末"至不"止。以下云"尊夫人"三行另是下一帖,乃连接上"不"字合作一帖。　乙亥八月四日覃溪记。

(九)翁按:"由为"一行诸家之说不同,原可另自为帖。此校签依顾氏说也。此条尚可不必纠正。

(十)已见前条,此可不必纠正。

(十一)此在阁第八卷。　　(以上见书370页)

四、在岭南的流传

南海吴荣光(1773——1843)久居岭南,嘉庆四年(1799)进士,官至湖广总督。其金石活动也多在此进行。此绛帖在吴手二十三年,道光十五年(1835)让予番禺潘仕成。

潘仕成(1804——约1873)在帖上有题跋,云:"祖本阁帖海内间有全部者。唯东库绛帖即三五本已属昙花偶现。至前后二十册若是之全璧何啻景星庆云为宇宙之祥瑞耶!应有千百神灵呵护其间矣。乙未仲秋归余秘笈以志□幸。海山仙馆主人潘仕成谨记。" 钤印有:"仕成"、"德畬"、"潘氏珍赏之章"、"潘氏海山仙馆"、"德畬考藏古金贞石"、"海山仙馆鉴藏书画印"、"海山仙馆珍藏书画"。还有"潘氏仲子"、"子韶审定"二印,约是潘仕成后人。

潘氏曾请三人在帖上留题。成亲王永瑆跋:"嘉庆癸酉(1813)二月香东司农示以荷屋侍御藏宋拓本十册,因识于后。" 并办潘师旦与王夫非一人。道州何绍基于道光十五年写:"往年于浙中吴次平处见所藏二王帖四卷,山舟题为宋拓东库本。惜不得今日与此对看。乙未秋绍基记。"(249页)"此两行应移装于此叶之首。"(261页)新会罗天池于道光二十六年两题:"吴次平所藏东库二王帖四卷,道光壬寅冬(1842)余与子贞重观于都门,纸墨精良,首尾毫无搀杂,亦无山舟跋语。丙午罗天池记"(248页)此与何绍基对题在同一开,语意相接,故云"重观","亦无"。另题:"罗天池借观。道光丙午四月望日"(367页)。

此外尚有:"陈其錕印",(陈是番禺人),"金匮孙尔淮平叔氏鉴定之章","蔡氏宝

藏”,“传世之宝”“剑光阁”,“棠溪审定”诸印。

在吴荣光以前曾为孙承泽,梁清標收藏,故钤有“北平孙氏砚山斋图书”、“古安定梁氏书画印”、“蕉林书屋” 等印。

今距宋七百年。传世可靠之宋帖已是墨林星凤,大多残本。幸赖《中国法帖全集》问世,以存真影。院藏二十卷绛帖并非完整的原石拓本,其中补配了部分明刻阁帖,存有错简。可以说是一个集成,反映着明末清初人对“真绛帖”的看法。另一方面,上边翁、吴的批语、题跋,又是清代鉴家精研细审、深思熟虑的记录。两方面合壁,存古和考古之价值兼备矣。

注:《中国法帖全集》第二册,启功主编,王靖宪副主编,湖北人民美术出版社,2002 年。

施安昌:故宫博物院

华山庙碑杂考之四

——顺德本主人泰华楼李氏三代

林业强

西岳华山庙碑，东汉延熹八年（165）四月廿九日立于陕西华阴西岳庙内，为东汉著名的隶书碑刻。碑石毁于明代中叶，原石拓本传世只得四本，即长垣、华阴、四明、顺德四种，世所共知。[①]顺德本之命名，源自此本的近世主人李文田（1834-1895，图 1A），因其祖籍广东顺德。

本人自 1970 年代初起任职香港中文大学文物馆，顺德本李氏第三代主人棪斋先生（李棪 1907-1996，图 1C），时为中文系教授兼文学院院长。他的办公室在我的隔壁，朝夕相对，有不少机会向他请益问教。有一年暑假，他请了两位中文系的暑期工读生，帮忙抄写《天下四本汉西岳华山庙碑图录辑释》，系统抄录阮元、秦更年等人有关华山庙碑的著录。该抄本两巨册，现仍存文物馆资料室，为本人后来这方面的研究，提供了很好的参考资料。差不多在同一时候，文物馆入藏了简氏斑园的千余种广东明清以至近现代书画，邀请了当时居住在澳门的

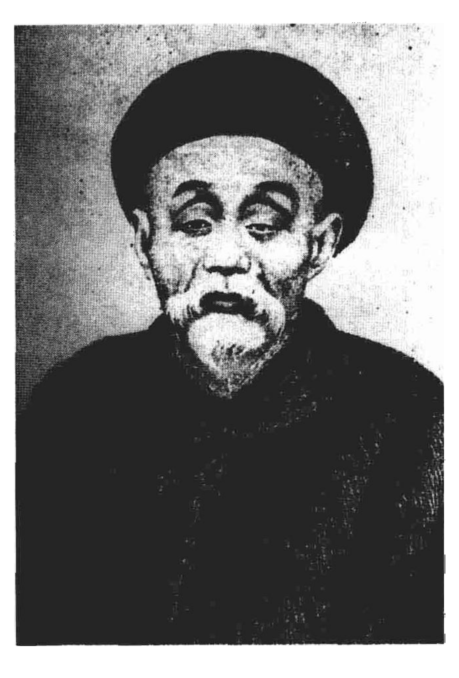


图 1A　李文田（1834-1895）



图 1C　李棪（1907-1996）

汪宗衍先生(1908–1993)来校指导整理,厘定著录体例。过了几年汪先生移居香港,本人有更多的机会追随杖履,问学聆教。汪老和棪斋教授是同里,而且两代世交,对广东地方文献很熟悉,他曾经两次用笔名在香港报刊上撰文介绍华山庙碑顺德本和李氏三代的关系[2]。

去年为顺德本入粤140周年纪念。1971年香港中文大学文物馆创立,此本为最早入藏文物之一,1973年正式入录库存清册[3],今年是文物馆收藏顺德本30周年纪念。现存广东公私收藏汉代碑刻宋拓本,以此册顺德本华山庙碑,最为著名。兹为应"岭南书学研究学术研讨会"约稿,综合二三十年前和李、汪两老的谈话内容,参考手头上的零散资料,草成此芜文,就正于方家。

顺德本之为粤人收存,始自李文田(图1A)。李氏为广东清末著名历史人物,史传资料丰富[4],最精简握要者为吴道镕:《广东文征作者考》:

"李文田,字仲约,一字若农,顺德人。咸丰己未一甲第三名进士。授编修,历官至礼部侍郎,直南书房,督学顺天、江西;典试江浙,才彦多出其门。文田学问淹贯,名重海内,而不欲以文学见称。常思发摅忠说,一救世敝,其谏修圆明园疏,世无传稿,略具李慈铭《越缦堂日记》。中日之变,请起用恭亲王,请停万寿点景,请免偿日本赔款,慷慨激烈,皆人所不敢言。指斥要人,不少假借,或面争至痛哭。以是郁郁,遂卒于位,年六十三。后十余年,番禺梁文忠疏请易名,追谥文诚。所著有《元圣武亲征录注》一卷、《元秘史注》十五卷、《双溪醉隐集笺》六卷、《西游录注》一卷、《朔方备垂札记》一卷、《和林金石录》一卷、《和林诗》一卷、《撼龙经注》一卷,已刊行。《元圣武亲征录注》、《元秘史注》尤精博,为世所称。别有《元史地名考》、《西使记注》、《塞北路程考》、《进四库全书表注》、《诗文集》、《金石跋尾》若干卷,稿藏于家。[5]"

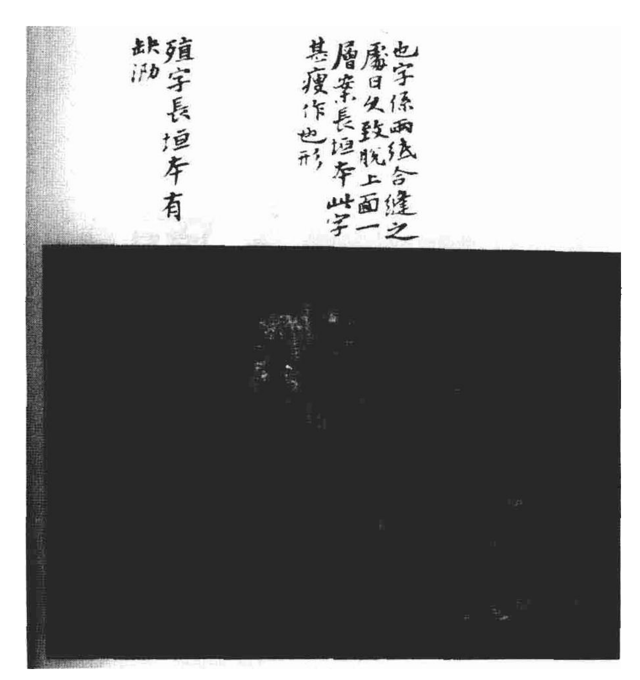


图2 顺德本汉延熹西岳华山庙碑宋拓本
裱边为李文田校字题记

李文田,咸丰九年(1859)殿试"探花"出身,官至礼部侍郎,长期值官南书房,诸传记都说李氏持躬清正,敢言献谏,多次任江、浙、赣、川、顺天等乡试主考及学政,大量提拔人材,后世对他个人的评价是正面的。李文田和潘祖荫(1830–1890),王懿荣(1845–1900)交往甚密,是官场密友,也是做学问的知交。三人都喜欢

收藏古物,尤其是善本书和金石碑刻。文田喜收藏秦汉以后碑版拓本,以家藏顺德本华山庙碑(图 2)及宋拓泰山石刻,因颜其藏书处为泰华楼。据说楼中所藏善拓还有得自怡亲王旧藏的元明间十种拓本,其中包括史晨、礼器,鲁峻、圣教序、不空和尚碑、峄山碑、九成宫醴泉铭等[⑥]。李文田善书,虽然由科举出身,但能够从"馆阁体"中解放出来,由唐碑入北魏,以晋魏隋唐楷法融会贯通,而自成一体。据说当时宫中"南斋中称硕学者,推潘祖荫与先生(李文田),而先生书法过之[⑦]。"论者以为"其以从容自在之笔调,写高古朴拙之北碑,一时书家奉为正宗。清末若赵之谦、陶浚宣、李瑞清之流,不失之轻佻,即过于板滞,惟文田老成持重,雍容大方,为北碑正传[⑧]"虽然亦有人指出他书法不足的地方,如"他间架过匀、用笔肥重……由于入值南斋先后近十年,纵使笔欲直追北魏,而形格势禁,应制文字,不能不趋圆厚,积习如此,他之所以无法超然入圣,即以此故[⑨]。"甚至有人批评李文田的北碑书法"似乎太老实点[⑩]。"这样的评语,似乎在李氏的隶书上更为明显,如为炼生临张迁、乙瑛、衡方、华山金笺四长屏(图 3),或顺德本华山庙碑册首题签(图 4),都以北魏入隶,圆润厚重有余而秀丽不

图 3 李文田临汉碑金笺四屏(1879 年,光绪 5 年)

图 4 顺德本李文田题签(1873 年,同治 12 年)

唐人稱蘭亭自劉餗隋唐嘉話始矣嗣此何延之撰蘭亭記述蕭翼賺蘭亭事如目覩今此記在太平廣記中第鄙意以為定武石刻未必晉人書以今所見晉碑皆未能有此一種筆意此南朝梁陳以後之迹也按世說新語企羨篇劉孝標注引王右軍此文稱曰臨河序今無其題目則唐以後所見之蘭亭非梁以前蘭亭也可疑一也世說云人以右軍蘭亭擬石季倫金谷右軍甚有欣色是序文本擬金谷序也今攷金谷序文甚短與世說注所引臨河序篇幅相應而定武本自夫人之相與以下多無數字此必隋唐間人知晉人喜述老莊而妄增之不知其與金谷序不相合也可疑二也即謂世說注所引或經刪節原不能比照右軍文集之詳然錄其所述之下世說注多四十二字注家有刪節右軍文集之理無增添右軍文集之理此又其與右軍本集不相應之一確證也可疑三也有此三疑則梁以前之蘭亭與唐以後之蘭亭文尚難信何有於字且古稱右軍善書曰龍跳天門虎臥鳳闕曰銀鉤鐵畫故世無右軍之書則已苟或有之必其與爨寶子爨龍顏相近而後可以東晉前書與漢魏隸書相似時代為之不得作梁陳以後體也然則定武雖佳蓋足以與昭陵諸碑伯仲而已隋唐間之佳書不必右軍筆也往讀汪容甫先生述學有此帖跋語今始見此帖亦足以驚心動魄然予跋足以助趙文學之論惜諸君不見我也光緒己丑浙江試竣北還過揚州為 午橋公祖同年跋此順德李文田

图 5　李文田跋汪中旧藏“定武本兰亭序”



图 1B　李渊硕(1881–？)

足,未免有点板滞的感觉。但是李文田的雍容持重书法,在清末碑派书风笼罩之下,很有市场，粤中故家有不少人请求李文田书写碑石墓志，据说李氏练成一种过硬的本领,“辄喜为之书丹(即直接在石头上以朱笔书写),其精力弥漫,神完气足。”[11]

李文田对书法史的创论,影响至今者,是他为端方(1861–1911)题汪中旧藏“定武本兰亭序”跋文中（图 5),首次提出对“兰亭序”的怀疑。他的论据有三:(一)定武石刻本中的“兰亭”书法,晋碑中皆未有此种笔意。(二)“兰亭序”的题目及内容与《世说新语•企羡篇》刘孝标所征引的《临河序》不同,疑是隋唐人妄增本。(三)王羲之书法风格应和《二爨碑》相近。1965–1972 年间郭沫若依照李文田说法，更以在南京地区新发现的东晋王谢大家族墓志和新疆出土晋人写本《三国志》残本,将李说予以引伸发挥,进一步否定王羲之书“兰亭序”的可能性,指出不仅书法是依托，连序文也经后人纂改。郭氏的说法,当时在报刊上引起了广泛的讨论[12],正反方面激烈辩论,一直延续至近年,仍未息止,也没有定案[13]。李文田开展书法疑古风气之先,无论对错与否,不能不佩服李氏于浸淫北碑书法之余，能发此千古创论，引起轩然风波,影响深远。

李文田除了在书法领域上卓有成就之外,最负盛名的是他的西北地理著述,尤其是蒙古史的研究,已刊行的多种蒙古著作,都是可以传世的重要名作。清末政治腐败,李氏钻研西北，固然有用世之意，他晚年的敢言进谏,阻止西太后重修圆明园、颐和园点景,为中日战争赔款而开征人头税等，都有忧伤国事，积愤填膺的气概。光緒 21 年乙未(1895)，李文田奉命掌管户部三库事务,以查库感寒,是年十月病逝世于北京,终年六十

二岁。在接近二十年之后，按清室惯例，由当时已废黜的宣统帝溥仪追谥“文诚”。

李文田有子女各一，长女适广东大良清晖园龙子惠，生平不详[14]。子渊硕（图1B），字孔曼，生于光绪七年（1881），是年文田四十八岁，由侧室陆淑人所出，陆氏产后病亡。文田1895年去世时，清廷以渊硕年幼，故恤赏员外郎衔。渊硕回穗，居西关多宝坊泰华楼。辛亥革命后，闭门谢客，淡于名利，晚年信奉道教，“注藉罗浮酥醪观，道号圆虚，终生道服。三十年代曾受广州市警察局之聘，任教太极拳多年。日寇陷粤，举家移居顺德大良其戚清晖园龙家，卒年六十余[15]。”渊硕传世书法不多见，笔者见到的唯一标本是他在“伭默涒滩暮春”为顺德本告戒子孙永为世宝的跋文（图6）。此跋纪年用了较少人用的《尔雅》太岁纪年，“伭默”为“壬”，“涒滩”为“申”，“壬申”即1932年。这样的纪年方法，是当时逊清遗老所常用，即于改朝换代之际，不用新历之意。此外“泫”字缺末点，避康熙帝讳，更表现出他对清室的“精忠”。跋文用笔有初唐人楷书法度，风神疏朗，但似乎秀丽有余而圆厚不足，和其父李文田对比，恰好相反。

此碑藏吾家泰華樓六十年矣雖經天地干戈乙卯大水先人遺澤幸獲保存光宣間匋齋端方督兩江既得華陰四明長垣三本欲并此而四數來書已好官作餌然吾終不忍以此易彼也子孫宜識斯意 伭默涒灘暮春李淵碩記

图6　顺德本李渊硕跋文（1932年壬申）

渊硕有二子，长子讳棪，号棪斋，别署劲庵，生于光绪33年丁未（1907）。据其弟子常宗豪所作《行状》：

“……髫龄从硕儒苏宝盉习古文辞，稍长来港入读香港大学，从赖际熙太史读廿四史。会蔡元培先生讲学过港，赏先生颖悟，促其赴京深造。先生乃于民国21年北上，先后入读辅仁大学及北京大学，问学于陈援庵、黄晦闻、胡适之诸君子。斯时先生始致力于东林党局之研探，疏其经历，考其时日，务欲补明史之不足。穷数年之力，撰成《东林党籍考》一书，邓之诚先生誉之为‘能读楹书’者。抗战胜利后，先生辗转来港，执教赤柱圣士提反中学，1952年，应聘赴英，先后任教于伦敦大学亚非学院及伯明翰大学，凡14年。而于1964年归港，任港大客座讲席。翌年，应中文大学联合书院之聘为中文系高级讲师，主持系政。……先生晚岁深耽诗律，辨析五音，创为旋相为宫之法，绳诸陶杜之作多有合者。先生年80余，犹能日书小字数纸，夹注声韵……1991年辛未，先生以疾折足，施术后渐不良于行，1996年丙子10月14日下午3时，病逝沙田韦尔斯亲王医院，得年90。”[16]

棪斋教授家学渊源，北上之后，问学于当代大师，致力于南明史及甲骨文。盛年任教香港中文大学联合书院中文系，桃李满门，培养出不少人才。晚岁应邀于香港学海书楼周日国学讲座，发扬诗律。1973年癸丑，王羲之修禊27甲子纪念，香港中文大学文物馆举办《兰亭大观》展览，棪斋教授主持其事，于展品征集，题跋印章释文，展品著录等工作，亲力亲为。当时内地“兰亭论辨”如火如荼，文物馆举办“兰亭”展览，南北遥相呼应，而由李文田文孙主事，更具意义[17]。棪斋先生书法，以蝇头小楷为著（图7），楹联屏幅并非他的擅长（图8）。上世纪六七十年代香港中文大学的年终试，学位试，以至入学试试卷，都是由他抄写，然后由考试组印刷。当时中文打字和计算机打印尚未流行，试题要求抄写准确，绝对保密，不能外涉。考试组请他抄写，当然是最佳人选。李文田伏碑书丹，李棪绳头小楷抄写试卷，祖孙两代各有本领，亦是广东近世书法史上的一段佳话。

图7　顺德本李棪题签（1937年）

图8　李棪行楷书十二言联（1992年）

图9　李旭章草书七言联（1994年）

渊硕次子，讳旭，号曲斋，生于民国5年丙辰（1916），穗城西关私塾及荔枝湾广东国民大学附中高中毕业。1970年代后期在广州市文化公园任职。李旭承家学，亦长于书法，尤擅章草书（图9）。曾任广州书法家协会主席，晚年受聘为广州市文史馆副馆长，1995年12月29日病逝于广州，享寿八十[18]。

附录：

泰华楼藏顺德本华山庙碑纪事编年：

李文田以所藏宋拓泰山刻石及华山庙碑名其广州多宝坊居处为“泰华楼”，足见珍重。华山庙碑为李家入藏近百年，兹将李家三代历年与顺德本有关之纪事表列于下，以供参考[19]：

1870年，同治9年庚午：

李文田典试浙江，督学江西。

1872年，同治11年壬申除夕：

张氏后人有在江右者，出华山庙碑求售，文田出俸银三百两收之，嘱赵之谦依旧本补摹缺页九十六字。

1873年，同治12年癸酉：

李文田重治华山庙碑，将赵之谦补字裱入册中，并补抄严可均嘉庆20年跋于册后。致函张荫桓（樵野），言及去年得碑事。

10月： 赵之谦题签及书跋文。

1874年，同治13年甲戌：

3月： 江西差竣回京

5月初8日：检吴玉搢《金石存》，重为考究顺德本缺页，并书跋文。

7月： 王懿荣跋顺德本。

李文田于京师半亩园完颜崇实泰华双碑之馆中以顺德本校四明本，并钩摹四明本题名。李文田跋四明本。

8月： 完颜崇实跋顺德本。李文田告养出都南下。

10月15日：李文田于杭州梁章巨处得读华阴本，复作校记。

10月24日：李文田于严州宗源翰处校长垣本，并书长跋文。

李氏于此年内，遍阅华山庙碑其它三本，并于顺德本册内记录各本差异和校字，亦由“春秋传曰”的“传”字缺下半，考出顺德本即金冬心双钩本的自藏底本。

1875年，光绪元年，乙亥：

7月： 陈澧跋顺德本。

1881年，光绪7年辛已：

李渊硕生。

1882年，光绪8年壬午：

李文田丁忧。

1883 年,光绪 9 年癸未:

李文田服阕。

1884 年,光绪 10 年甲申:

李文田入都,起原官。

1895 年,光绪 21 年,乙未:

10 月: 李文田于北京去世,子渊硕携碑归粤。

1907 年,光绪 33 年丁未:

李棪生。

1908 年,光绪 34 年戊申:

8 月 13 日:陈伯陶致函李渊硕为端方商购顺德本,李氏不为所动。

1916 年丙辰:

李旭生。

1932 年壬申:

暮春: 李渊硕跋顺德本,告戒子孙世守永宝之。

1935 年: 汪宗衍登泰华楼,获睹顺德本。

1936 年: 李棪于北京作华山碑会,分别与华阴本、四明本相校。同年以尊古斋乾隆罗纹纸精印顺德本三十本。

1937 年: 李棪以江南夹贡纸印顺德本七十部。同年李棪南归香港,顺德本寄存燕京大学图书馆。

1943 年: 罗惇曧为顺德本题签。

1947 年: 胡毅生为顺德本题签。

1952 年: 李棪携顺德本赴英,先后任教伦敦大学亚非学院及伯明翰大学凡 14 年。

1962 年: 泰华楼得顺德本九十周年,李棪编成《华山碑考》四卷。

1963 年: 李棪跋顺德本,时在英国伦敦大学亚非学院。

1964 年 9 月: 李棪再跋顺德本,时于哈佛大学图书馆。

1971 年: 利氏北山堂昆捐赠顺德本予香港中文大学文物馆

1973 年: 香港中文大学文物馆正式入藏顺德本,同年暮春李棪于文物馆策划《兰亭大观》展览。

1975 年: 李棪于香港中文大学中文系退休,改任文物馆研究员。

1976 年: 李棪编成:《天下四本汉西岳华山庙碑图录辑释》,未刊稿本存香港中文大学文物馆。同年李棪于香港中文大学退休。

1977 年: 香港中文大学文物馆出版顺德本,为该馆藏品专刊之一。

1995 年: 李旭卒。

1996 年: 李棪卒。

1999 年: 香港中文大学文物馆再版顺德本。

注 释:

① 有关此碑考订,见拙著:《汉延熹西岳华山庙碑顺德本》,香港:香港中文大学文物馆,1999。本文为本人华山庙碑研究系列之一。已发表者有:《华山庙碑杂考之一:金农与顺德本》,上揭书,页 116-150。《华山庙碑杂考之二:乾隆出土汉碑阴残石》,《中国碑帖与书法国际研讨会论文集》,香港:香港中文大学文物馆,2001,页 129-144。《华山庙碑杂考之三:钱宝甫刻本残石》,《书法丛刊》,2002:3,页 66-76。

② 一丁:《泰华楼的华山碑》,此文最早刊于香港《大公报·艺林版》,其后辑录于《艺林丛录》第二编,香港:商务印书馆,1962,(1973 重印),页 51-54。长孺:《点破"兰亭序"其伪的李文田—伏碑书丹也有一手本领》,《书谱》,第三期,1975,页 71-75。

③ 此本文物馆馆藏编号为 73.678,即 1973 年始正式记录于清册内。捐赠者为利氏北山堂昆仲(利孝和、利荣森两先生)。

④ 陈伯陶:《李文诚公传》、吴道镕:《礼部右侍郎李公神道碑铭》、孙雄:《李文诚公遗事》、汪兆镛:《李文诚公遗书记略》,俱载汪兆镛纂辑:《碑传集三编》(一),(何氏至乐楼丛书第 20),香港:何氏至乐楼,1978,页 247-271。另见《清史稿》,卷 441,北京:中华书局校点本,1977,页 12416-12417。又 Arthur Hummel, Eminent Chinese of the Ch' ing Period, Washington: Government Printing Office, 1943, pp. 494-495。

⑤ 吴道镕:《广东文征作者考》,缺出版地,1941,卷 11,页 248-249。

⑥ 见邓又同:《李文田事略》(一),香港《大公报·艺林版》,1999 年 5 月 28 日。

⑦ 陈伯陶:《李文诚公传》,上揭《碑传集三编》,页 253。

⑧ 上揭长孺(汪宗衍)文,引麦华三语,页 73。

⑨ 马国权:《明清广东书势》,《明清广东法书》,香港:香港中文大学文物馆,1981,页 14。

⑩ 同上,引沙孟海:《近三百年的书学》。

⑪ 上揭长孺文,页 73。

⑫ 郭沫若等:《兰亭论辨》,北京:文物出版社,1977。

⑬ 华人德、白谦慎编《兰亭论集》,苏州:苏州大学出版社,2000。

⑭ 邓又同先生赐告。

⑮ 邓又同:"李文田事略(四)",香港:《大公报·艺林版》,1999 年 6 月 11 日。

⑯ 常宗豪:"李棪教授行状",《与中大一同成长—香港中文大学与中国文化研究所图史,1949-1997》,香港:香港中文大学中国文化研究所,2000,页 211。

⑰ 李棪(编):《兰亭大观》,香港:香港中文大学文物馆,1973。

⑱ 邓又同:"李文田事畧(五)",香港:《大公报·艺林版》,1919 年 6 月 18 日。

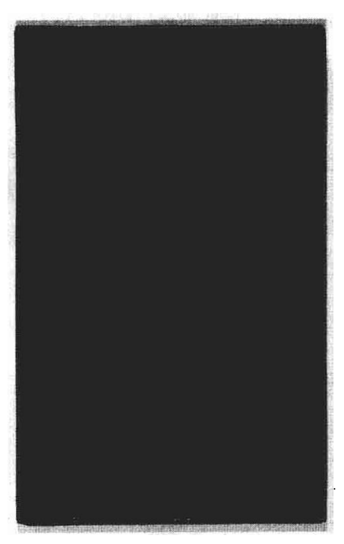
⑲ 此部份参考了施安昌:《汉华山庙碑题跋年表》,北京:文物出版社,1997,页 24-32,拙文并作大量订正和增添。

林业强:香港中文大学文物馆

清岭南法帖考略四题

陶喻之

清康乾以降，岭南刻帖蔚然成风，冼玉清1949年出版《广东丛帖叙录》引言曰：“嘉道之间，海内富庶，丛书、丛帖之刻，盛极一时。风气既开，吾粤亦蒙其影响，于是达官贵人从事焉，富商巨贾亦从事焉。其时潘、卢、伍、叶四姓，以营商致蔚资，于是结交文士，附庸风雅，思欲留名后世，以垂无穷，以为刻书、刻帖，可期不朽。”叶梦龙、叶应晹父子就编次、撰集丛帖甚夥，《友石斋法帖》、《风满楼集帖》、《贞隐园法帖》、《耕霞溪馆法帖》，皆一时之出。与此同时，这些汇帖与江浙、京师收藏家散出之唐宋书帖、刻帖，随南来北往宦游交往频繁而登堂入室，屡次出入岭南、京师鉴赏家府邸斋头，盛况空前。本文撫拾此际岭南几部颇有影响的法帖，通过帖学考证，藉此窥斑知豹，以观当年盛事及其余流。

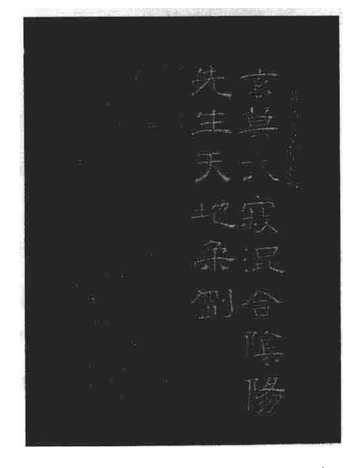


图一

一、叶氏集帖间诸葛亮刻帖考辨

1、叶梦龙《贞隐园法帖》之《玄莫帖》

《贞隐园法帖》系明郭秉詹书，清嘉庆十八年(1813)南海叶梦龙(1775—1832，官至户部郎中)撰集(图一)。张伯英《法帖提要》评曰：“《贞隐园法帖》十卷，明郭秉詹书。秉詹字廷执，工书法，隐居不仕，龙溪李威藏其缩临古帖十卷。嘉庆壬申(十七年，1812)，李守广州，属叶梦龙觅工精刻。梦龙字云谷，跋云：‘前明郭廷执氏专精篆画，旁通诸体，凤冈先生来典广郡，出所藏临古十册，各臻精妙。青岩谢君以六书世其家，而善运铁笔，倩其镌石。’”



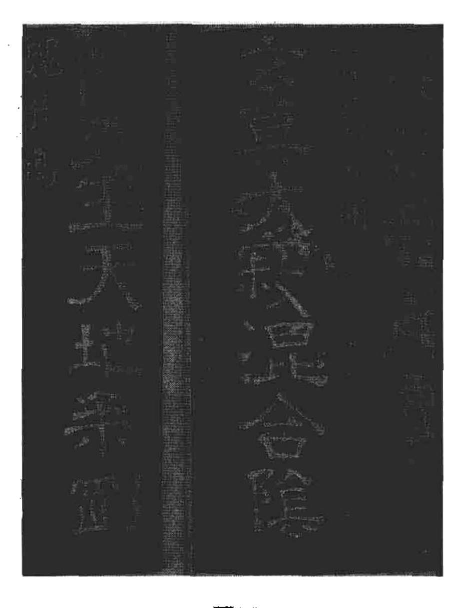
图二

《贞隐园法帖》戊集“诸葛亮书并跋”标有“蜀诸葛武侯孔明”《玄莫帖》，隶书二行十四字作：玄莫大寂混合阴阳/先生天地柔刚。(/乃换行符)郭跋曰：“余少而酷嗜诸体书，篆隶更甚，惜海滨贫居，耳目殊陋，然所鉴别，自觉弗颇。每搜名迹，辄忘饥疲。尝谓群季，勒《汝帖》者，一何痴使孔明仅此十四字之留?然亦幸此帖十四字之遗也。其笔清劲平整，须腕指极有力，工夫极能，方可几此。予临此迹，不翅数十度矣，而不

能为周昉之肖。……”（图二）

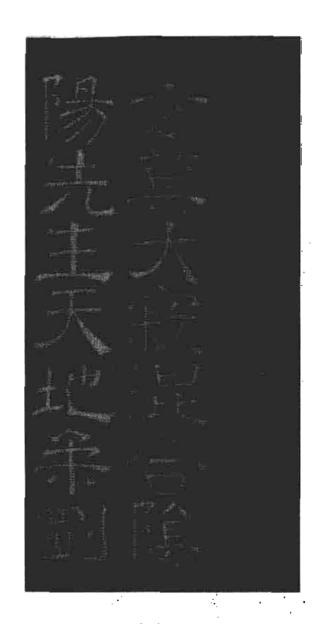
案，《玄莫帖》之被目为诸葛亮书，始见于北宋大观三年（1109）刊刻《汝帖》之“秦汉三国刻书十五种汝刻二”，帖主标名“诸葛孔明”（图三），同卷尚有东汉崔瑗《贤女帖》、宗资石兽“天禄辟邪”字、蔡邕《定册帖》等；而《贞隐园法帖》戊集同样有崔瑗书、宗资墓上石兽刻、蔡邕书等刻帖，由此反映《贞隐园法帖》戊集系明郭秉詹临书《汝帖》等而来。

关于诸葛亮《玄莫帖》真伪，古今说法各异。元刘有定《衍极》卷上谓：“诸葛武侯其知书之变矣。”注曰：“武侯名亮字孔明，为汉相。先主作三鼎皆亮篆隶。八分书极其工妙。今帖中有‘元莫大寂，混合阴阳’等字。”清程文荣《南邨帖考》曰：“此（《玄莫帖》）必集魏碑中字，然今无考。元刘有定注《衍极》引之，岂真以为武侯书耶？”另外，清钱泳《履园丛话》所及伪刻北宋元祐四年（1089）《戏鱼堂帖》“第一”和伪刻宋《星凤楼帖》第一卷子集“汉魏”均收有“诸葛亮《玄莫帖》”（图四）。张伯英《法帖提要》辨曰：“《戏鱼堂帖》十卷通行本，宋刘次庄重摹《淳化法帖》，附以释文，名：‘戏鱼堂’，见宋以来记载，而其帖久佚不复可见。





图三



图四

此帖亦名‘戏鱼堂’，帖尾真书二行：‘元祐四年四月刘次庄摹于戏鱼堂上石。’既非重摹淳化，亦无释文，所收书以明王肯堂《郁冈斋帖》为蓝本，兼采其他诸帖，与真‘戏鱼堂’，显然二物，且渺不相涉。由刻者并不曾见‘戏鱼’，惟知有此名，遂妄刻十卷，冒其名以应求者。非惟宋时无此物，明时亦并无此物，所谓非驴非马，不古不今，供好事者插架之需而已。中有诸葛亮、曹子建（植）书，皆荒谬，不审其所从来。”又，王壮弘著、上海书画出版社 1987 年版《帖学举要》将《玄莫帖》列为伪帖。而次年该社出版《书画篆刻实用辞典》“书法编”之“书家·诸葛亮”则又谓：“（亮）善篆、隶、草书，极其工妙。《汝帖》卷二有亮书‘玄莫帖’，可见一斑。”

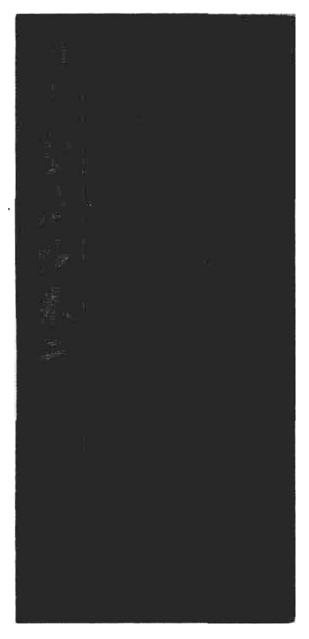
据上记录可知，就《玄莫帖》系诸葛亮墨迹刻帖，古今向有歧见。至少真伪、疑信参半，因

其出现唐突，书帖查无实据，不明来历。南朝梁代陶弘景《真诰》卷十四载："（西汉游学长安卜医）司马季主……墓在蜀郡成都升盘山之南，诸葛武侯昔建碑铭，德于季主墓前，碑赞末曰：玄漠太寂，混合阴阳。天地交泮，万品滋彰。先生理著，分别柔刚。鬼神以观，六度显明。"宋张君房撰《云笈七籤》卷八十五"司马季主"、明王志庆编《广博物志》卷十二、明张溥编《汉魏六朝百三家集》卷二十二《司马季主墓碑》辑录均同。

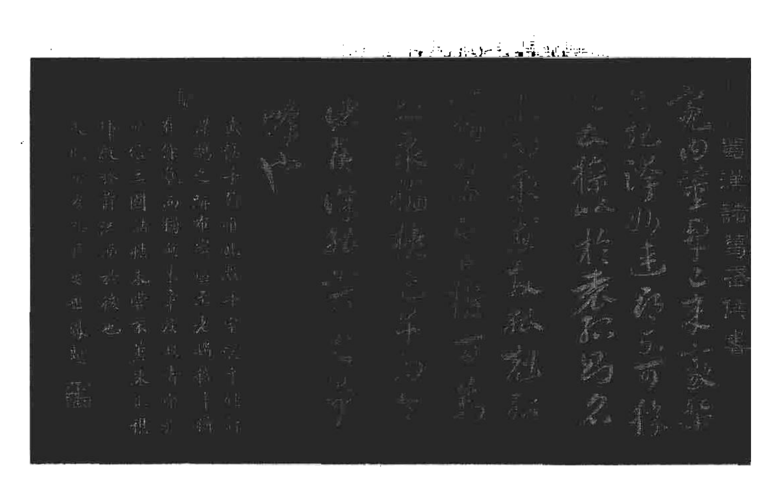
考成都今无诸葛亮为司马季主所立碑铭，亮文论亦无相关碑铭存录，故该碑全文付缺。鉴于《汝帖》间《玄莫帖》内容与《真诰》等记录亮作碑铭文字出入较大，故就其十四字之入选《贞隐园法帖》并冠以诸葛亮书，诚如张伯英《法帖提要》所云："郭氏于临仿之工颇深，而鉴古之识殊浅，所临行草每杂用《阁帖》中伪迹，是其一失。但摹古各具形貌，已非有甚深之工力不能逮此。镌刻之美，可与相称，亦艺林雅玩矣。"据此《玄莫帖》之真伪料已不言自明。而张伯英之论亦仿佛宋黄伯思辨米芾元祐三年（1088）《跋秘阁法帖》第五将《孤不度德》、《亮白》等其实并属三国诸葛亮与前来三顾茅庐之刘玄德《隆中对》连环"话"刻帖，误认为"并诸葛书"。黄于大观二年（1108）所著《东观余论》之《法帖刊误》"第五杂帖"曰："'孤不度德量力'与'亮白董卓已来'二帖，皆诸葛传中与昭烈问答语。有一段'自孙权据有江东'（即《淳化阁帖》第十晋王献之二《孙权帖》）以下与此文相接，误置第十卷王大令（王献之）部中。皆章草书，虽字画大小微异而笔势若一，大是全写亮传首语。此文出亮言，亦史家润色之。又中云亮曰，亦史家所记，米遂谓亮书，差千里矣。"（图五）（图六）

2、叶应旸《耕霞溪馆法帖》之《远涉帖》

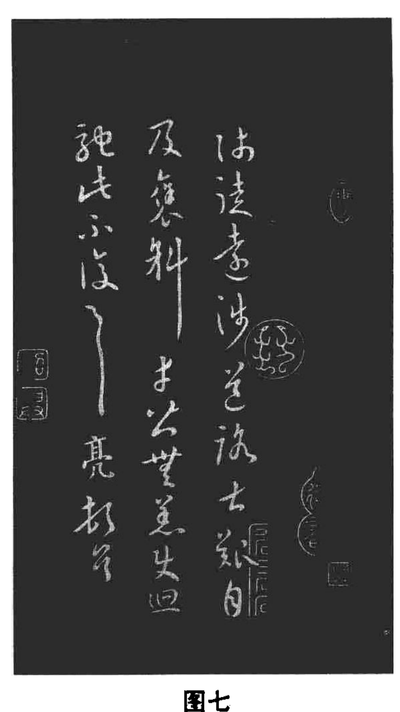
《耕霞溪馆法帖》，道光二十七年（1847）南海叶梦龙之子叶应旸（字树声）撰集，张伯



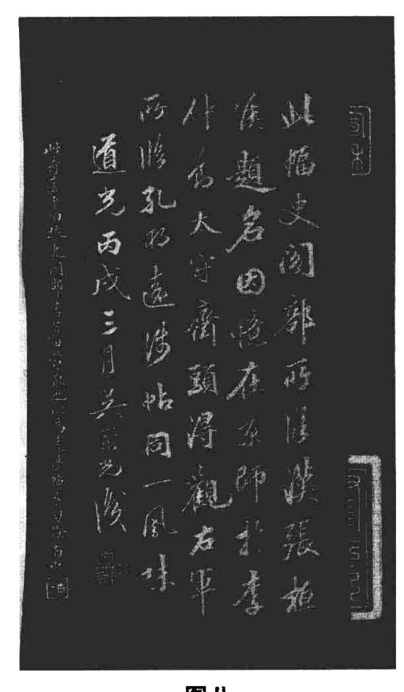
图五



图六、清乾隆五十年（1785）姚学经仿宋薛氏模刻《因宜堂法帖》卷二"蜀汉诸葛亮书" 将《亮曰帖》归为"蜀汉诸葛武侯书"。




图七


图八

英《法帖提要》评曰："《耕霞溪馆法帖》四卷，清叶应暘辑。应暘字蕉田，道光时取墨拓及真迹之精美者，自晋迄明得数十百种，无卷数，凡装本皆四册，帖首亦无题名，惟书中多有耕霞溪馆印记耳。"

《耕霞溪馆法帖》卷一有《临诸葛亮远涉帖》章草三行廿七字作：师徒远涉道路甚艰自/及褒斜幸皆无恙使迴/ 驰此不复**乙乙亮顿首**（黑体字系与著录文字有异者）（图七）。紧随其后镌有节录广东书法家、南海吴荣光（1773—1843）其他题识而涉及此帖文字曰："此幅史阁部所临汉张桓侯题名。因忆在京师，于李仲节太守斋头，得观右军所临孔明《远涉帖》，同一风味。道光丙戌（六年，1826）三月吴荣光识。" 南海知府、"粤东三子"、书法家张维屏（1780—1859）另跋曰："此荷屋方伯跋史阁部书，蕉田节取之，以为《远涉帖》之旁证，南山。"（图八）又，中山大学教授、帖学家、东莞容庚（1894—1983）《丛帖目》第二册卷九历代九清五《耕霞溪馆法帖》案曰："王羲之临诸葛亮《远涉帖》，殆亦仿书之类，安能定为羲之所临！吴荣光跋作模棱语，叶应暘节取之以为旁证，盖亦非有真知灼见者。"案，前及叶梦龙撰集《贞隐园法帖》汇刻北宋《汝帖》间传诸葛亮《玄莫帖》，几被目为伪帖，故此就诸题识结论含糊之叶子应暘撰集《耕霞溪馆法帖》间诸葛亮《远涉帖》真伪考辨愈加耐人寻味。

考诸葛亮之有《远涉帖》，始见于北宋内院佚名奉敕撰著《宣和书谱》卷十三，"草书叙论"曰："自汉晋宋以还，以草书得名者为多，姑以流传于今者凡得六十五人以其世次之。汉得张芝，蜀得诸葛亮。……""草书——蜀"作亮传后曰：亮"善画，亦喜作草字。虽不以书称，世得其遗迹必珍玩之。……今御府所藏草书——《远涉帖》。"（清康熙间卞永誉纂辑《式古堂书画汇考》书卷之四载北宋宣和御府藏草书即有"蜀诸葛亮草书远涉帖"，稍后孙岳颁、王原祁等

奉诏编纂《佩文斋书画谱》卷九十二,乾隆间广东提学使李调元《诸家藏书簿》卷二同)。

据清张澍整理《诸葛忠武侯文集》所来之《诸葛亮集》卷二援引北宋《太平御览》著录《远涉帖》曰:"师徒远涉,道里甚艰,自及褒斜,幸皆无恙,使还,驰此,不复具。"清严可均校辑《全三国文》卷五十九著录《远涉帖》则有一字之别作"道路甚艰"。如所周知,《太平御览》乃北宋太平兴国二年(977)太宗命李昉等辑录而成类书,系置于书楱、案头逐日备览御用治世参考典籍。《远涉帖》之入选《太平御览》至少透露以下信息:首先,斯帖北宋开国之初显然存世无疑,故被视作先贤语录入选《御览》。其次,此帖乃诸葛亮墨迹证据确凿,料经时贤考证,其真实性勿庸置疑;故既有书帖实物入藏宫廷内苑供帝王御览、鉴赏,又明白无误著录于《宣和书谱》,故此书帖有记载可循当上溯北宋初年无疑。

元代,《远涉帖》墨迹为其时翰林学士王恽(1227—1304)于青、中、暮年三度鉴赏,此有散见于其《秋涧先生大全文集》卷七十三《跋诸葛公〈远涉帖〉》和四卷九十五《玉堂嘉话》卷之三记录为凭。案其品鉴水平高明,据题跋可知该书帖于北宋迭经苏轼等收藏,由此亦可证前析此帖确见于北宋徽宗之前不谬。

元以降《远涉帖》在清初收藏家高士奇(1645—1703)康熙四十四年(1705)六月拣定"进上"手卷的《江村书画目》"送字号"中又见其踪迹。不过,据清末收藏家李葆恂(1859—1915)分析,《远涉帖》并未收入内府而一直在民间辗转递藏。因他于光绪十四年(1888)以二十两文银得此帖于北京琉璃厂"寄观阁"古玩店,而寄观阁则觅自山西太谷(一说太原)。李因巧取自得,既将购置原委记录在案,且就书帖前后题跋、印鉴悉数著录于《海王村所见书画录》。兹就相关岭南刻帖考辨文字摘录于下。

晋王羲之临诸葛亮帖宣和瘦金书绫签

师徒远涉,道路闻艰,自及褒斜,幸闻无恙,使迴,记此,不复云云。亮顿首。(黑体字系与前著录文字有异者——笔者注)

右书三行,硬黄纸,疑是唐人双钩廓填本也。有宣和、绍兴各小玺,双龙印,及符清所藏,覃溪审定印,纸边露半印三,不可辨。

远涉帖　辛亥(乾隆五十六年,1791——笔者注)秋翁方纲据《宣和书谱》题签。按此是外签,今裱卷内。

此帖仅见于元人破临安所得宋故宫书画目。孙退谷(孙承泽)云,曾见于大名魏氏家,然亦未详其前后题跋印记也。此卷中州汪君以赠仲节(李符清),持来京师重观,去余前在粤东借观题句时,二十有一年矣。乾隆辛亥秋八月,北平翁方纲识于石墨书楼。

右细楷书在隔水绫上。

《远涉帖》最后一次有记载可循系民国廿三年(1934)《河北第一博物院画报》第五十七期《古董录》山东福山王汉章短讯:"义州李文石丈(即李葆恂号),又有《远涉帖》,题:'亮顿首'。历来著录家,均定为武乡遗墨。然又安知其为诸葛亮耶?纸墨字形,则确为汉晋

间物，即谓之庾亮（289—340，东晋书家。《淳化阁帖》之“历代名臣法帖第三”有其（《书籍帖》），亦无不可。似应存疑耳。”

据上记载，可见就《远涉帖》真伪，除《河北第一博物院画报》间王汉章存疑外，其余人士多认为此系晋王羲之临仿诸葛亮书之唐人钩摹本。而王氏意见虽发表于《古董录》，但并不代表博物院就此考证倾向。况该书帖原件去向不明，今无从获观，难仓促因袭其见贸然断言，一切本均有待于书帖重现复出之日。笔者于此宁信其有为真，盖缘于此书帖迭经前朝书画鉴赏家著录，而藏家李葆恂著录详尽可考；也所幸李葆恂有心收藏兼而用心著录，言之凿凿，遂信以为据。兼以吴荣光、翁方纲跋所及李符清表字仲节，广东合浦人，乾隆四十八年（1783）进士，亦岭南收藏家。《清史列传》卷七十二小传谓其“性豪迈，喜交游，爱书画，所藏有杜少陵《赠卫八处士》诗墨迹，因署所居曰‘宝杜斋’。”按李葆恂著录金石学家翁方纲（1733—1818）乾隆五十六年（1791）观款，知翁初观此帖于乾隆三十五年（1770）广东学政任上；而翁之重观于京师石墨书楼，谅李符清、吴荣光及喜结交文人雅士之粤籍儒贾叶应暘祖父叶廷勋或父亲叶梦龙均所在场。

容庚先生治学谨严，其就《远涉帖》系王羲之临诸葛亮书亦稍有微词，不以为然自可理解，因叶应暘乃绅商叶梦龙子，以捐赀官兵部员外郎，本身并非如吴荣光、张维屏般以学识、书法名重于岭南。故就其《耕霞溪馆法帖》将《远涉帖》定为右军临亮书，似属好事者为而有哗众取宠嫌。不过，有关《远涉帖》乃王羲之临书说其实则由来已久，书帖间北宋程正辅即有此说，抑或还有来自于苏轼观点的可能。至于北宋徽宗以瘦金体题书予以肯定，后世鉴藏家高江村等转相沿袭诸举，更可见此帖之重要价值。总之，前人判断《远涉帖》出于王右军临仿当有所据、所本，容先生就此未予深究且未见墨迹书帖本而对叶说暨其刻帖表示怀疑慎重可佩；但若了解前人诸多题跋著录，料不致断然否认刻帖乃至书帖真实可靠。

另外，《耕霞溪馆法帖》将流传有绪之李符清藏《远涉帖》入选，而未征选同为李氏宝藏并曾见诸明末钱牧斋认可（钱谦益笺注《杜工部诗集》之《赠卫八处士》曰：“近时胡俨曰，常于内阁见子美亲书《赠卫八处士》诗，字甚怪伟。‘惊呼热中肠’作‘呜呼热中肠’。”）、传为唐代“诗圣”杜甫传世仅存墨宝《赠卫八处士》诗摹刻上石，以致今人无缘品鉴、甄别杜甫墨迹真伪，由此或亦可见叶氏重“诸”轻“杜”及对于《远涉帖》之肯定与重视程度，诚如张伯英《法帖提要》评《耕霞溪馆法帖》曰：“摹帖重在选择，庸流无识，爱憎任其拙目而妄事刻帖，灾及贞珉，展卷使人厌恶。蔗田之刻虽未能尽美善，然不轻于采取，纵有小疵，不掩大醇。粤帖甚多，（吴荣光）《筠清馆（法帖）》之外，当推此种。”

《远涉帖》书帖本因李葆恂卒而不知所终，使人无从一睹王右军临仿武侯书迹风采，幸书帖此前已为叶应暘撰集《耕霞溪馆法帖》时摹刻成刻帖，行气、钤印如宋徽宗赵佶“双龙”圆印，“宣和”印、“御书”葫芦印（以上俱存半印），宋高宗赵构“绍”、“兴”印等，悉与此后李葆恂著录《远涉帖》墨迹书帖本一致，终于令人得以领略诸葛翰墨之一斑。不过，另据观复道人吴永（1865—1936，广东廉钦兵备道）题识此帖首册于山东之罘曰：“甲寅（民国三，1914）仲冬月，吾友顺德李之腴方谷，自羊城寄赠此帖。帖凡四册，为南海叶氏所集刻。传闻同治年间（1862—1874），粤海关监督晋某，任满还京，购得此石，载之而北。舟过渤海，风涛大

作，船几倾覆。有谓是石不利者，遂为船人举而沉之于海。世间拓本甚鲜，此帖即等视灵光矣。方谷以余嗜古，极搜求之力，仅乃得之。虽有蠹残，尚无大损。观复斋中将夜夜发光芒矣。”（图九）《远涉帖》刻帖本只此《耕霞溪馆法帖》一家而别无分店，然因石毁不存，此前世间拓本无多，故仅存《耕霞溪馆法帖》之《远涉帖》拓本备份，亦堪称吉光片羽，弥足珍贵不言而喻。

诸葛亮因乃“智慧化身”播于人口已久，兼以明清小说、戏曲广为传播而神化，后世商估、无聊好事者造就所谓孔明文玩、秘籍作假居奇赢利伎俩花样迭出。但《远涉帖》书帖自宋以降直至清末民初流传、递藏可考可信，单就历代著录有关《远涉帖》可信度记载便远胜《玄莫帖》而居多数，而其临仿者又相传为东晋“书圣”王羲之，书法价值可想而知。世间武侯手翰，除隶书刻帖《玄莫帖》出自《汝帖》颇显突兀，疑窦丛生外，章草《远涉帖》无论书帖还是刻帖，均非伪托、造假之迹而不值一提，当属事出有因，持之有据，信实可稽之“智圣”唯一存世书迹临仿本。叶氏父子摹刻诸葛亮两帖，父失而子得，亦艺林一段奇事也。

二、宋拓《晋书楼帖》际会明清岭南鉴赏界考论

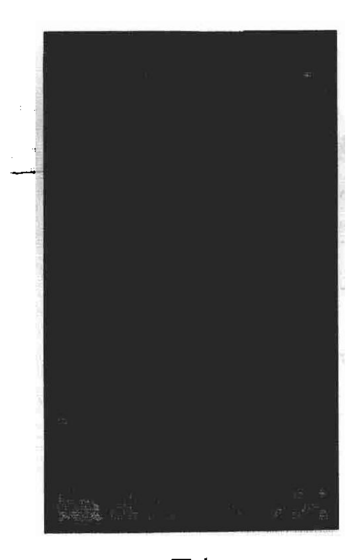
1、《晋书楼帖》岭南递藏爬梳

宋拓《晋书楼帖》，上海博物馆藏，未见古今帖目著录。原八册，今存七册，其中五册有清代书家伊秉绶（1754—1815）竖行隶书题签：“宋拓晋书楼帖 南州藏墨卿题”（图十）。首册扉页题“宋拓晋书楼帖 嘉庆十年（1805）中秋日宁化伊秉绶题”（图十一），末册签佚，由稍后书家瑛宝仿补作：“墨卿原签佚，梦禅（瑛宝表字）补之”。另两册系旧配，民国藏家题签谓：“宋拓残册，似是明清间人汇集成册，旧印皆可信。丙子年（民国二十五年，1936）审定题签”（图十二），又作“宋拓残册，二册小□中似是越州石氏本，俟考。”钤白文“秦嘉印”，另一朱文印





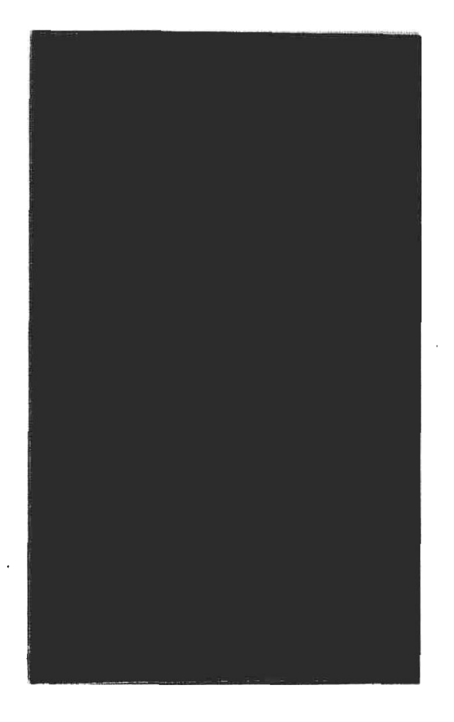
图九



图十



图十一



图十二



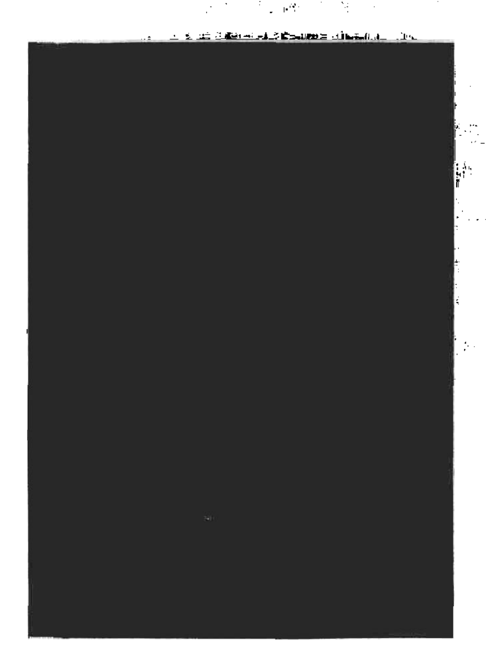
图十三

漫漶。七册共收录历代帝王、名臣等名人书翰、手迹三八三帖，其中东汉四帖、三国曹魏七帖、孙吴二帖、东晋二四三帖、南朝刘宋三帖、齐三帖、梁十帖、陈三帖、六朝一帖、隋代二帖、唐代二七帖。据统计可知此帖晋人法书占很大比重，其中王献之虽仅四帖，但王羲之书迹达二三九帖之众，据此集帖被冠以《晋书楼帖》名实问题似已端倪可察。

据清初顾师仁（顾石思）跋知，该帖有明确记录藏家乃明项元汴："乾隆丙辰（元年，1736）初春，余承定夫(潘耀存表字；潘氏系继项氏后该帖主要藏家之一）见招，得观前明项墨林所藏此帖。"然遍检现存此帖七册首序尾题，除押项氏朱文"神品"、"项元汴印"、"墨林秘玩"、"项子京家珍藏"、"项墨林父秘笈之印"等章，并无其自叙、跋语。故项氏记录当归于已佚几册《晋书楼帖》中。诚如岭南书画家、番禺叶恭绰（1881—1968）跋（另见诸其《矩园余墨》序跋第二辑《宋拓〈晋书楼帖〉跋》）曰："此《晋书楼帖》，从未见著录，如礼堂所云，然审其纸墨，固非宋代莫办也。惜历史不可考，各书据何底本，亦难摸索为可憾耳。既有秋壑图书，则刻石当在贾前，中经诸名家递藏，今归宴池，可称得所。项氏而外，兰陵武子，疑即孙渊如。潘德畬，即粤中收藏家曾刻《海山仙馆帖》者。若和珅，则与秋壑正相辉映。刘树君，则道咸时人，曾官广东惠州知府，或由潘氏转入刘手，未可知也。又顾石思等二跋，似出摹写，疑真本在别册中，尚存天壤，宴池曷访得之以成全璧耶？民国三十二年（1943）十月。"（图十三）

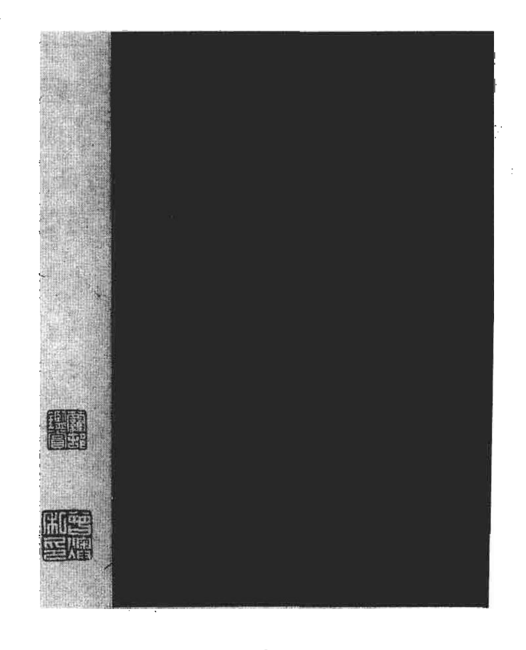
其实，《晋书楼帖》在岭南学人间传承，并非始于清道咸而当上溯明末，因帖间钤有岭南

诗人、书家邝露(1604—1650)白文"邝露私印"(图十四)和清初广东布政使曹溶(1613—1685)朱文"曹溶私印"(图十五),尽管此系邝、曹在浙江所见项氏旧物(邝曾于明末游历江浙。曹与项氏同籍嘉兴,且精鉴别,富藏金石书画,著有《金石表》等著作;其《静惕堂诗集》就多见收买金石碑帖诗目如《遣胥至曲阳拓北岳庙碑》、《资耀寰入秦托其拓寄碑本》、《得宁人书寄汉唐碑刻至》、《从董巽子借所藏〈揽兰帖〉……》、《得宋拓兰亭本》等,系继项氏后嘉兴一大藏家。又与"天籁阁中文孙"项圣谟,谟子奎、侄玉笋常有联络,由此不难窥见斯帖传承间某些微妙关系),还是明末已流散岭南,为收藏甚富邝露所有,清兵破广州邝杀身成仁,后为宦游南粤曹溶收入囊中已难周其详。



图十四

继曹溶、邝露题款后《晋书楼帖》与岭南递藏、寓目有关者乃乾隆年间金石学家钱大昕(1728—1804),此有其乾隆三十六年(1771)跋语为证(因与考证无关,不赘)。钱氏"笃嗜金石,遇精本必竭力访收,日久而收藏益富,鉴别特精,早为朋辈"心折"(《晋书楼帖》间顾师仁跋语);其于三年后(1774)任广东学政,还将此风带往岭南。陈垣《钱竹汀手简十五函考释》录钱与在京同乡及门生第五函云:"内书房一应书籍、碑帖,不可遗失。……将来南归时,收拾书籍,带到广东,或应存在嘉定,……其碑帖亦尽行带到广东好。"



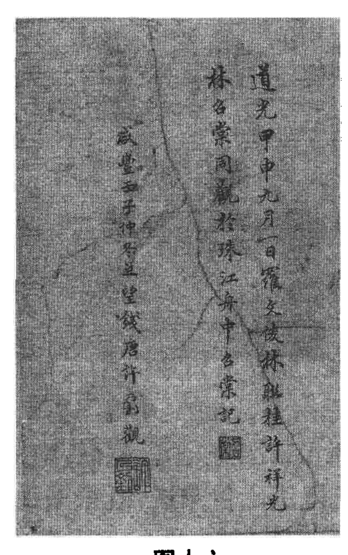
图十五

而以实证考据见长之"乾嘉学派"作为一种学术浪潮,既在汉族学人间盛行,影响所及还不乏满清贵胄,纵使旗人塞尔赫、瑛宝、英和等也染濡不浅。如有异才,和珅欲婿之不可之嘉庆内务府大臣、协办大学士、《秘殿珠林》、《石渠宝笈》三编纂修者英和亦工书法,富收藏,其《恩福堂笔记》、《恩福堂诗钞》多有涉及本人暨同好收藏、买卖、考辨金石法帖内容。再如替《晋书楼帖》题签之乾隆进士伊秉绶,既亲书钱大昕墓志铭,表现出对钱氏仰慕与尊重;在其《留春草堂诗钞》及王芑孙《渊雅堂全集》、曾燠《赏雨茅

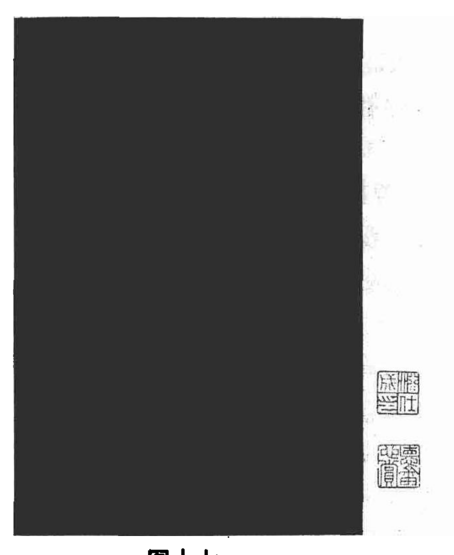
屋诗集》、桂馥《未谷诗集》中，因金石、碑帖而雅集唱和诗文极夥，《杂题法帖和王铁夫十六首》、《黄小松司马拓嵩阳三阙文寄苏斋索题》、《题梦禅居士瑛宝山水与宋芷湾庶常湘同赋》、《移居番禺寄冯鱼山比部敏昌》、《曾宾谷方伯招同人雅集光孝寺》、《题宋四家法帖》、《去年五羊市中得〈瘗鹤铭〉旧拓本园中双鹤遂化其一……》、《题停云馆帖》、《题杂帖诗二十四首》、《与伊墨卿……集光孝寺》、《伊墨卿出示守惠州时重修朝云墓碑册予题六绝》……足见他们精神投入及因此缔结金石缘谊之一斑。

继嘉庆十年（1805）后瑛宝鉴藏（第五册瑛宝仿伊氏笔意补题佚签，表明《晋书楼帖》作为专门帖目几已达成共识），《晋书楼帖》 自京师又一次流传岭南，有题记曰："道光甲申（1824）九月一日罗文俊林联桂许祥光林召棠同观于珠江舟中召棠记。"（图十六）据冼玉清《广东之鉴藏家》引《南海县壬申续志》载：罗文俊字泰瞻，号萝村先生，以探花及第任浙江学政。《续碑传集》卷十、《槩過文乙集》下分别有《工部左侍郎罗公神道碑铭》。林联桂字辛山，吴川进士，知新化县，《国朝耆献类徵初编》卷二四八守令三四有传。林召棠，吴川人，字爱封，号芾南。许祥光字宾衢，番禺人，号冰渠、独醉山人，室名袖海楼、集选楼，广西按察使，《补学轩文甲集》卷四有墓表。《选楼集句》卷一有《罗萝村编修同年〈绿萝村舍图〉序》、卷二《荔枝湾赋》后有罗、林及许乃普（乃钊兄）等评跋。

如前所述，《晋书楼帖》跟粤籍或寓粤人士关系密切，邝露、曹溶、钱大昕而外，英和（1771—1840）生于粤而号粤溪生（《恩福堂年谱》云："乾隆三十六年辛卯，先公官广东巡抚，于是年四月十四日辰时生予于抚署后堂。时先大父春秋高望孙甚切，传察太夫人于庚寅岁赴粤，道经杭州，祷于灵隐寺，至是予生。予幼名石桐，以生于粤，别号粤溪生云。"），伊秉绶官惠州屡往来于粤东。而罗文俊等题记涉及鉴赏者籍贯、地点说明，此后该帖同粤籍人士依旧保持密切联系——粤中巨富潘仕成与《晋书楼帖》有关便勿容置疑，因帖间有"潘仕成印"和"德畬心赏"（图十七）印鉴可证。而另一段题记亦可互相印证，相映为凭----咸丰壬子（二年，1852）仲冬之望钱唐许乃钊观（同图十六）。案，许乃钊字贞恒，号信臣、讯岑、邃



图十六



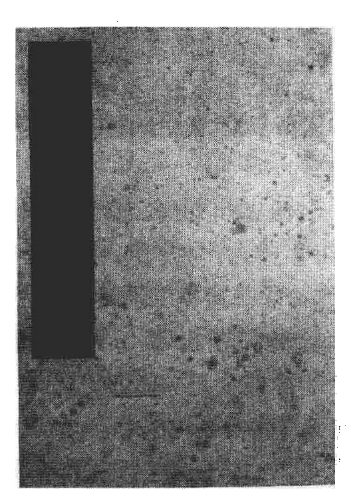
图十七

翁，杭州人。道光十五年（1835）进士，授编修，历任河南、广东学政；从许氏题记时间可知当初他正在广东学政任上。而由前列与《晋书楼帖》相关者籍里业已表明，此帖同浙、粤或为官浙、粤人士关系紧密，如曹溶、钱大昕系任职广东江浙人士，而罗文俊则系为官浙江（学政）广东人士。同样，许乃钊也是出任广东学政浙籍人，许兄乃普（字滇生，号观奕道人，谥号文恪。嘉庆二十五年榜眼，工书，法“二王”。）曾于嘉庆十八年在杭州从伊秉绶游，《留春草堂诗钞》卷六有《同许滇生秀才乃普小石开士游赤壁庵寻半闲堂故址遂越巾子峰揽黄龙金鼓紫云诸洞》。上海博物馆新近斥巨资入藏现存《淳化阁帖》最善本卷四（图十八）（图十九），曾由岭南吴荣光和杭州许乃普两人于嘉道间先后递藏，吴得于嘉庆十年（1805）京师厂肆（琉璃厂），道光十九年后（1839）脱手（图廿），而许约得于相距十年前后的道光卅年左右（图廿一）（图廿二）。

继罗、潘、许等题记、题款及递藏后《晋书楼帖》继续在羊城藏家间传递，其中刘湝年继



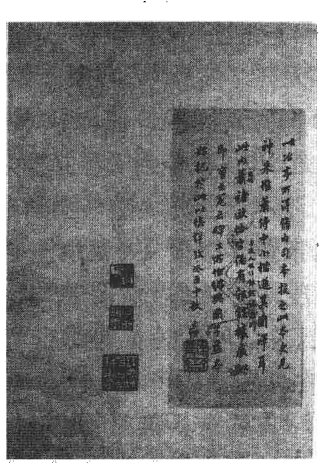
图十八



图十九、清吴荣光为己所藏《阁帖》题签：“宋拓《淳化阁帖》第四卷”。



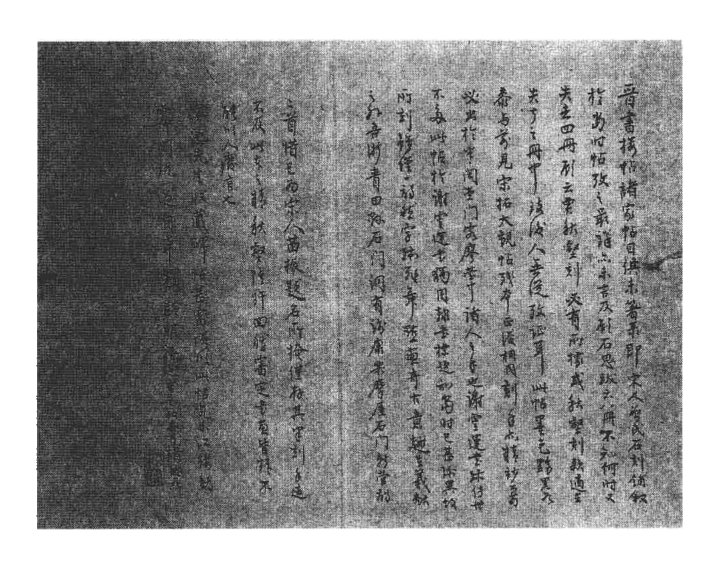
图廿



图廿一、清翁方纲嘉庆十八年（1813）中秋跋吴荣光藏宋拓《淳化阁帖》卷四暨许乃普印鉴。



图廿二、清崇恩跋许乃普藏（吴荣光旧藏）宋拓《淳化阁帖》卷四。



图廿三

伊秉绶之后出任惠州知府，其收藏此帖或受伊、潘影响。徐世昌纂辑《大清畿辅先哲传》卷三五载：刘湝年字树君，号蜀生，室名三十二兰亭室，顺天府（今北京）人。而民国粤地碑帖藏家凌宴池，则系《晋书楼帖》于岭南之"压轴"庋藏者。值得一提是，上述收藏过程有浙江余杭金石学家褚德彝民国卅年（1941）秋于广州江楼鉴赏凌宴池出示藏帖题跋（图廿三），及民国卅二年叶恭绰跋为证，由此足见此《晋书楼帖》跟浙、粤两地学人因缘际会之渊远流长。

2、由题名"谢灵运书"《古诗帖》等考《晋书楼帖》时代

前已论及，自项氏判《晋书楼帖》为宋刻宋拓，此后学人多沿袭此论，尤其清伊秉绶更以题签形式加以确认，并钤朱文"伊墨卿审是宋拓本"印（同图十四），足见其就此帖鉴定倾注一片心血，经过一番深思熟虑，因类似情况于其鉴别经历并不多见，仅知嘉庆十九年（1814）为《多宝塔碑》题过"宋拓仅存"，而"伊墨卿审是宋拓本"则系《晋书楼帖》仅见。反观项元汴累累藏印及钤"神品"（同图十四）与潘耀存自叙透露项氏跋文梗概，说明此帖被视作与善本法帖等量齐观同样价值；因"神品"除钤于《晋书楼帖》，仅见《赵孟頫行书送秦少章序卷》有相同藏印，反映他对《晋书楼帖》宝爱有加。

至于上述藏家鉴定《晋书楼帖》为宋刻宋拓的依据，诚如其间题跋所云，主要今存斯帖每册均有南宋贾似道朱文"秋壑图书"印鉴（同图十四）。贾秋壑虽相业误国，但鉴藏则称独步当时。其庋藏常钤"秋壑图书"印，虽后世作伪者亦多依样仿造。但就《晋书楼帖》该印刻款结体布局、总体风貌特征等综合考察，似并无造假之嫌，诚如民国藏家题签识曰："旧印皆可信"。故由印鉴款识考证《晋书楼帖》渊源，当可上溯南宋贾似道之前无疑。

再从帖学方面分析推敲，北宋讹传《谢灵运古诗帖》不全本之入选《晋书楼帖》，当亦系鉴定其宋刻宋拓之依据之一。关于《谢灵运古诗帖》，叶恭绰《遐庵汇稿》中编诗文《旧题谢灵运古诗帖跋》曰：

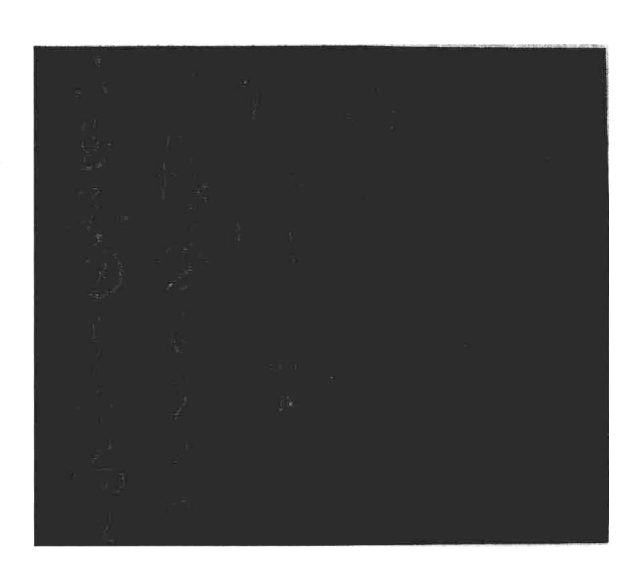
此书庾信《步虚词》残册，未题名，后附丰道生跋谓：旧题谢灵运作，不可信，疑为贺知章书。又，万历中，张补跋则以为张旭作，亦未能决定也。余按此帖，首见于《宣和书谱》，宋时曾两次入石。友人凌宴池藏《晋书楼帖》宋拓本，即有此帖。其帖上盖贾似道印章，故可定为宋刻。又，丰道生跋云：世有石本，而其据与以《初学记》校勘之，字句似系另一石本，非《晋书楼帖》。又，卞合《书画汇考》亦载此书，附项子京跋，内云：余尝藏宋嘉祐年不全拓墨本。不知即指《晋书楼帖》否？然据此可断为至少有两石刻也。明代又见于《真赏斋赋》，可谓烜赫已甚。但其中疑问迭出。一，谢灵运不应书庾信之诗，有明板《康熙字典》之疑。二，但《晋书楼帖》明标谢名，末又有谢自书之名，殊不可解。三，据《书画汇考》，此书本有荣僧津、项元汴二跋，而此册无之。四，此册既入真赏斋，却无华氏只字与一印。五，项氏各印，皆不类伪造，但宣和双龙玺及宣和长印，却未敢确定为真。六，丰道生字迹遒逸渊懿，此册之跋笔意稚弱且有误字，似非出其手。七，以此册与《晋书楼帖》所刻者较，有数字显有疑窦。如诗中同来访蔡家之访字，此册乃作方字，且并非毁去偏旁，方蔡家三字于文理为不词。又东明之明字起笔，石刻作[illegible]，而此册作[illegible]。春泉下玉雷之泉字玉字雷字，石刻明晰而此册字形牵强。齐候（应为"侯"——笔者注）问棘花之侯字，石刻侯字作[illegible]，而此册作[illegible]。又北阙临丹水，石刻无丹水，而此册有之，又作[illegible]。龙泥印玉简，玉简二字，石刻作[illegible]，而此册作[illegible]，既非简字亦非策字。如谓石刻系从此出，不应乖异若此。故可断《晋书楼帖》必别有底本，非从此钩摹上石也。八，王子爱清旷之爱字清字，此册作[illegible]，衡山采药人之采字，此册作[illegible]，皆自来无此写法。虽石刻原缺无从对证，然可决非系原本。九，《晋书楼帖》虽用浓墨，故转折处不甚明晰。然笔势固自飞舞。此册则笔虽圆劲，然较为钝滞，必非石刻所自出。依此九疑，可得如下之判断：此诗原底当系唐人所书。谢灵运固不能书庾信之诗，石刻末行谢灵运王四字，王下当系子晋□□等字，系录者之辞，意谓谢灵运所作王子晋诗。缘其笔势，颇类唐草，故疑为贺知章及张旭所书，均非无因。玩《晋书楼帖》，自明杨风子能及此否，尚是疑问，宋人无此体势与韵味也。此册拟为明中叶人依石刻或石刻之底本所模写，其理由如下：一，项子京各印皆非伪造，故必项氏以前之人所为。二，丰氏跋既非自书而其跋后纸上又有项氏之印，故断为丰氏以后之人所为。三，字虽非原本，然笔颇圆劲，非清代人所能为或此书即丰氏所为，因见真赏斋藏物而仿之，再加一跋，后人又截其跋别仿而书之，皆未可定。因此二者，此帖虽非原本即非《晋书楼帖》之底本，然亦非毫无可取者，出自玉田袁氏，无近日藏印，殆已沉霾数百载矣。"

案，《旧题谢灵运古诗帖》，真本存辽宁省博物馆，迭经方家梳理考证，拨乱反正，今定名《唐张旭草书古诗四帖》。其间有丰道生、万历董其昌二跋、北宋宣和、政和、明华夏、真赏斋及项元汴等印鉴甚夥。而叶遐庵所跋本虽我们未曾见到，但料系此本之"双胞"，故丰跋一如叶誉虎所考疑乃后人仿书，董跋则被改为张跋；但据张跋将诗帖书家定为唐张旭，总算给人

牙慧，歪打正着，因此诗帖确系张旭草书北周庾信《步虚词》和南朝宋谢灵运《王子晋讚》及《岩下一老公四五少年讚》。《步虚词》原诗云："东明九芝盖，北烛五云车。飘遥入倒景，山没上烟霞。春泉下玉霤，青鸟向金华。汉帝看桃核，齐侯问枣花。应逐上元酒，同来访蔡家。北阙临丹水，南宫生降云。龙泥印玉简，大火炼真文。上元风雨散，中天歌吹分。虚驾千寻上，空香万里闻。"而《晋书楼帖》脱"丹水"和末句"空香万里闻"五字。又因张旭草书行气连贯，《步虚词》毕紧接书"谢灵运王子晋讚"诗目，书帖至此恰于"王"字后换行，"子晋讚"三字及后诗本体另行。但《晋书楼帖》止到"谢灵运王"之"王"字（图廿四），脱漏以下真正谢灵运诗两首廿一行九四字，草书"王"字于写刻时又被略去首横误作"书"字，遂致谢灵运书庾信《步虚词》之张冠李戴"明版《康熙字典》"异闻腾笑于世。就此，谢稚柳《鉴余杂稿》之《唐张旭草书〈古诗四首〉》、《宋黄山谷〈诸上座〉与张旭〈古诗四首〉》、徐邦达《古书画伪



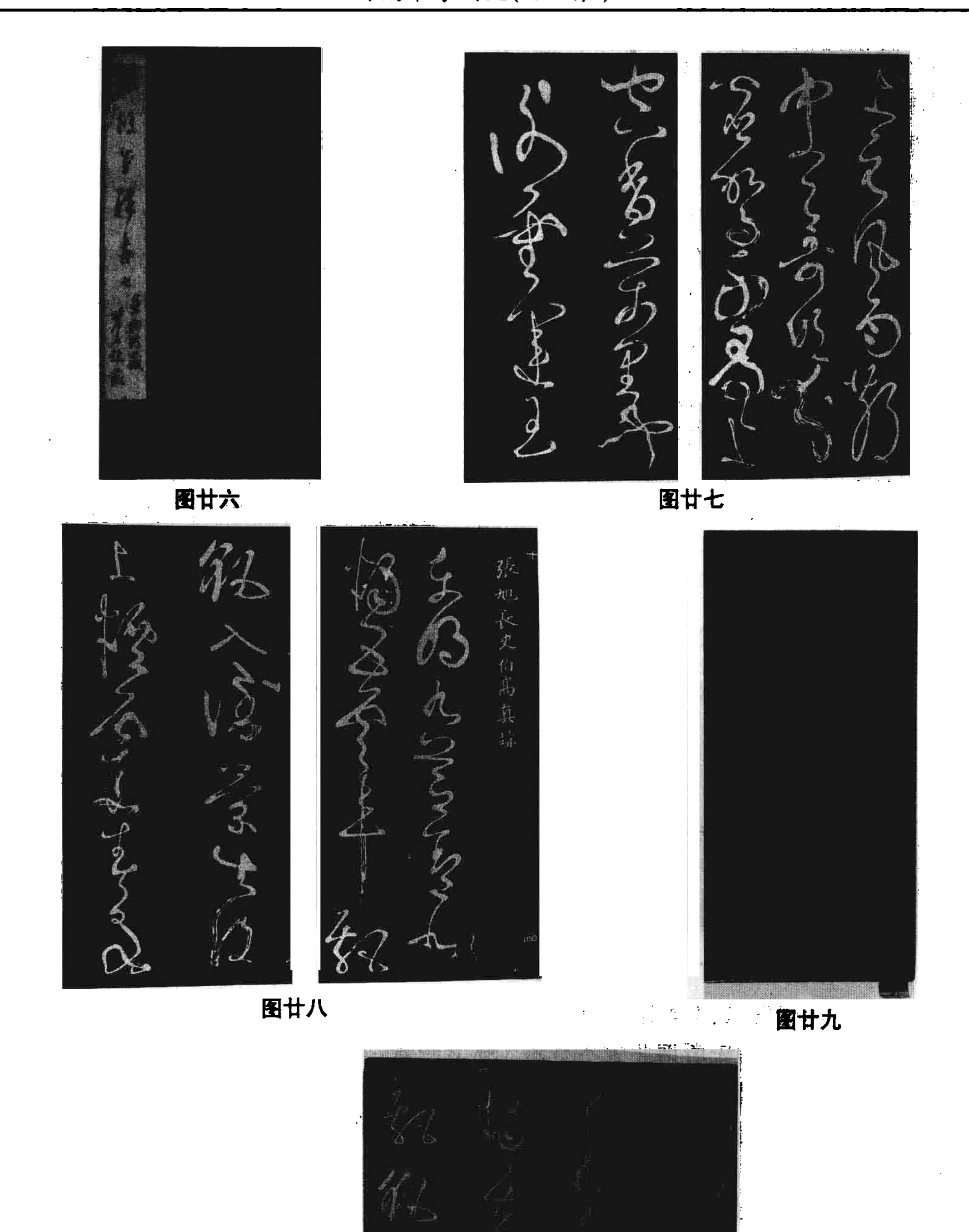
图廿四



图廿五

讹考辨》、启功《旧题张旭草书古诗帖辨》、熊秉明《疑张旭〈古诗四帖〉是一个临本》（《书谱》总四十四期）、杨仁恺《试谈张旭的书法风貌和关于〈古诗四帖〉的初步探索》（《书法》1978年第一期）、沈崇威、李敏君《谢灵运诗帖订误》（《上海博物馆集刊》第五期）等考述精详；谢稚柳先生《壮暮堂诗钞》还有《张旭草书〈古诗四帖〉二首》、《少年游·题张旭<古诗四帖>》、《蝶恋花·观张旭草书戏赋》词。前辈文字，此均不赘。现在问题是，上述遐庵疑窦之二耐人寻味，即《晋书楼帖》明标谢名，末又有谢自书之名（图廿五）如何解释？

如上所述，明代已有辨证乃至纠正《谢灵运古诗帖》提法而恢复为《张旭〈步虚词〉》举措，董其昌摹勒《戏鸿堂帖》（图廿六）自归属张旭（图廿七、廿八），陈瓛撰集《玉烟堂帖》（图廿九、卅）、王秉錞编次《泼墨斋法书》亦然，但明汪珂玉《珊瑚網》、清卞永誉纂辑《式古堂书画汇考》、唐作梅撰集《绿谿山庄法帖》及王望霖撰集《诒晋斋法书》等犹有谢灵运诗提



图廿六

图廿七

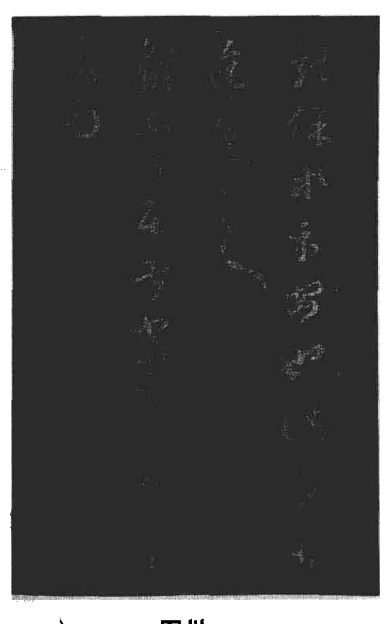
图廿八

图廿九

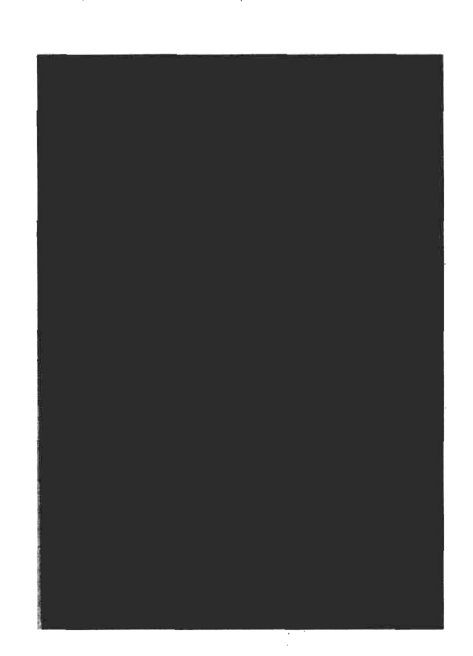
图卅

法，但不管怎样，所有刻帖都没有《晋书楼帖》那样纲举目张，突兀醒目地以隶书四字标明“谢灵运书”。检此段拓本跟前后各帖纸墨比较可知，此帖墨气浓郁，迥然有别与刻帖整体，由此判断此帖系自早于明清刻帖的别的古刻帖上移来剪裱拼配于此的。

那么，此帖究从何处而出呢？北宋佚名《宣和书谱》、南宋周密《云烟过眼录》卷上、佚名编《悦生所藏书画别录》著录《谢灵运古诗帖》，应即辽宁省博物馆藏四诗全本，其上“宣和”印鉴当系证明。而明汪珂玉《珊瑚網》卷一著录已佚项元汴跋旧题《谢灵运古诗帖》载：“右题中已极详备如此，今又尝见北宋嘉祐年不全拓墨本，亦以为临川内史谢康乐所书，妙入神品。今幸获真迹，殆不虚语，笔势纵逸，使人真有凌云之想。……第前二篇，见近世所刊六朝



图卅一



图卅二

人诗庾信集，味其词气，颇不类谢公为可疑。”案，谢灵运古诗刻帖，据叶恭绰考世有两本，一为《晋书楼帖》，一即项氏所谓北宋不全本。玩其辞意，《晋书楼帖》的确最接近于北宋不全本，尽管“不全本”规模今已不得见；但《晋书楼帖》间恰有项氏“神品”朱文印鉴，此或可资印证两者的互为因果关系。总之，《晋书楼帖》间此帖是否如项氏考订北宋嘉祐本（项氏考订嘉祐本必有所据）尚有待进一步查证，但此帖系据嘉祐本为底本而出谅可推定。因《晋书楼帖》之“历代名臣书”本有“唐张旭书”各刻帖，却未将此《古诗帖》刻帖归于其名下，而另外明目冠名为“谢灵运书”，此或许正是其底本受两宋著录谢灵运古诗书帖风气染濡影响使然。由此观之，《晋书楼帖》间唐张旭草书庾信《步虚词》，当是一件非常特殊的宋刻帖。

另一证据为《晋书楼帖》间王羲之《龙保帖》文字，较《淳化阁帖》、《大观帖》乃至英国大英博物馆藏敦煌墨迹本均全。案《阁帖》之《龙保帖》作：“龙保等平安也谢之甚/迟见之”（图卅一）。而《晋书楼帖》之《龙保帖》作：“龙保等平安也谢之甚迟见/卿舅可耳至为简隔/也”（图卅二）。由此反映《阁帖》等依据均系残帖，唯《晋书楼帖》和南宋刻《宝晋斋法帖》

则以足本如《十七帖》为据刊刻,故文字较诸《淳化阁帖》等完整。据此,《晋书楼帖》间《龙保帖》或属南宋末年以北宋拓善本《十七帖》间《龙保帖》为底本而摹刻者。诚如褚德彝以墨色、拓工考跋《晋书楼帖》曰:"此帖墨气黝黑如漆,与前见宋拓《大观帖》残本正复相同。刻手亦精妙不苟,必出于半闲堂(贾师道)门客廖莹中(廖氏乃贾似道雇佣之善工)诸人之手也。"鉴于《晋书楼帖》间迭见贾师宪印鉴,故此分析不谬。如此,《晋书楼帖》之刻拓、拼配料可推定在南宋末年。

陶喻之:上海博物馆

广东藏刻《兰亭禊帖》述略

李遇春

基于传说王羲之原作秘于昭陵的缘故,摹写本与刻拓本并行存世,这是兰亭禊帖的一大特征。由于摹写本只是原本与摹本的关系,相对而言,辨识尚且不算太复杂。而刻拓本则不同,它可分为同一时代的不同刻本之各个拓本,和不同时代的各个拓本,再而又分为同一时代各个拓本和不同时代的各个拓本之各自的翻刻本及再翻刻本,情况就复杂了。再加上商贾把各时代的临摹刻本裁头去尾,添加伪印伪跋,做旧附会来充当祖本牟利,拓本的复杂程度更是甚之又甚了。且不说唐代,光是宋代,据宋人桑世昌《兰亭考》记的传刻本就有"御府本(五种)、定武本(六种)、会稽本(三种)、洛阳本、邯郸本、婺女本(三种)、豫章本(三种)……"等,已达六十一个本子。此外尚有"薛氏所藏二百本。王氏所藏凡十帙,殆百本。沈揆所藏凡百馀本。宋理宗内府所藏一百一十七刻。游似所藏百本"[①]等。此后元明清各代,宝藏禊帖的风气非但不坠,反而更加炽烈,人们不仅穷搜唐宋祖本,而且一翻再翻,各衍化出千百本来。我想这既有出自爱好的原因,也蕴涵着习字的现实功用。以至传刻众多,流布广远,这是其他帖本所无法比拟的。唐代的广东并无传刻《禊帖》传世的记录,这或许是地处边陲,交流不便,以至文化欠发达的原因吧。至于广东传藏《兰亭序》较早的记载,仅见于宋人桑世昌《兰亭考》。桑氏记:"丹阳苏子美家所收褚遂良临贞观《兰亭》,正类钱氏国中旧物,与今世间所传异矣(曾轩)。《兰亭修禊叙》真迹陪葬昭陵,世所传摹刻皆唐人临写,虽工拙不同,要皆可观,此其一也。绍兴乙丑,得之蔡直夫。白下浔叟(此是王承可)。苏纬观。黄叔文观。王安国、朱輶,戊辰十月二十六日观于五羊郡斋(此本今藏攻媿斋)。"这里,不敢说曾是丹阳苏子美家物的褚遂良临贞观《兰亭》本,在楼攻媿(大防)收藏以前就为岭南人收藏,但依据"王安国,朱辅,戊辰十月二十六日观于五羊郡斋"的观款,至少可以确定该本子曾交流到广东来。至于广东盛行传刻《兰亭禊帖》的时间,恐怕只能推算到自清代中期开始。乾隆四十七年,由海阳郑润摹刻的《吾心堂临古帖》(六册),经江阴人孔瑶山广居刻字、摹泐上石而成,其中第一册便有郑润所临写的《王羲之兰亭序》。虽然郑氏所临写的未必是唐宋祖本,但他当属广东传刻《兰亭序》的第一人。到了嘉道年间,除了达官贵人外,广东商人藉营盐业及洋行所积聚的巨大财力,借助文人的脑子,广收并蓄书画古玩,穷搜细校出书刻帖,倒也干出一番轰轰烈烈的文化事业来。仅就刻帖而言,据冼玉清先生《广东丛帖叙录》统计,自嘉庆十八年(1813)至同治五年(1866)这半个世纪时间里,广东共有十家刻了二十八套集帖,这在全国也属罕见。正是因为有大量收帖、选帖、刻帖的活动,才使人们有条件对藏帖中的不同拓本进行研究,并把认为不好的、劣质的剔除出去,把好的收罗来。当然,往往因为物主的贪大求全心理,又或许是聘请的文人顾问见识不够,导致集帖质量的参差不齐。不管怎样,光以《兰亭序》来说,就有从集帖中要备有《禊

帖》,发展到传刻《禊帖》专集的过程,这是广东书法发展史上的一个不容忽视的进步。以下仅此作出简约的概述。

一、广东藏刻《兰亭禊帖》的状况

目前,反映广东刻帖的权威著述莫过于冼玉清先生的《广东丛帖叙录》。为此,我们试以《广东丛帖叙录》所列帖目为序,列出广东传刻《禊帖》的大致状况。

1、《吾心堂临古帖》六册。海阳郑润摹刻,江阴孔瑶山广居刻字,乾隆四十七年摹泐上石。

△②(1) 临王羲之《兰亭序》。

2.《筠清馆法帖》六册。南海吴荣光编次,道光庚寅摹泐上石,梁智斋郭某镌字。

△(2) 唐临《兰亭序残字》,有释悦、高逊志、吴荣光跋(杨守敬云:"兰亭唐临无名氏残本,真迹,旧藏南海吴氏,刻筠清馆缺十二行,虽多蛀损之字,而用笔沉着透快,非唐人名家不能。高逊志跋亦称米元章鉴定,今无其印章题跋,想割裂去矣,南雪斋刻此帖。")。

3.《耕霞溪馆集帖》四册,南海叶应旸编次,道光二十七年南海叶应旸蔗田摹泐。

(3) 《兰亭序》乾符拓本,有裴绾等题名,蔡襄跋。

△(4) 宋仁宗临《兰亭序》,有刘墉、陈其锟跋(按:张伯英评其重摹刻本,与筠清馆刻多同而益加精湛)。

4.《南雪斋藏真帖》十六册,南海伍元蕙编次,道光二十一年摹泐上石,梁智斋镌字。

(5) (子集)王羲之《兰亭序残本》,有释悦、高逊志、伍葆恒跋。

5.《海山仙馆藏真》十六卷,道光九年至二十七年,番禺潘仕成撰集。

△(6) (卷十四丁未)褚遂良《兰亭序》,有罗天池跋。

6.《海山仙馆藏真续刻》十六卷,番禺潘仕成编次,道光二十九年摹泐上石。

△(7) (卷八)王旦临《兰亭序残本》二十三行,有潘仕成跋。

7.《海山仙馆藏真三刻》十四卷,潘仕成编次,威丰七年摹泐上石。

△(8) (卷八)陆师道临《兰亭序》。

△(9) (卷八)周天球临《兰亭序》。

△(10) (卷八)文嘉临《兰亭序》。

△(11) (卷八)彭年临《兰亭序》。

△(12) (卷八)顾德育临《兰亭序》。

△(13) (卷十三)董诰临《兰亭序》。

8.《海山仙馆抚古帖》十二册,潘仕成编次,咸丰三年摹泐上石。

(14) (第一册)《兰亭序》定武本,有董其昌跋。

(15) (第一册)《兰亭序》乾符延资库本。

9.《海山仙馆禊帖十六种》二册,潘仕成编次,同治五年摹泐上石。

(16) 《延资库本》。

(17) 《神龙本》。
(18) 《澄清堂骞异僧押缝本》。
(19) 《关中本》。
(20) 《定武墨皇本》。
(21) 《定武五字不损本》。
(22) 《三希堂褚临本》。
△(23) 《褚河南墨迹本》。
△(24) 《三希堂冯临本》。
(25) 《吴静心本》。
(26) 《王晓本》。
(27) 《唐临墨迹缺五行本》。
(28) 《领字从山本》。
(29) 《双钩蜡本》。
(30) 《东阳何氏本》。
△(31) 《颖井思古斋褚临绢本》。
另附缩临五种:
△(32) 《陆师道临本》。
△(33) 《周天球临本》。
△(34) 《文嘉临本》。
△(35) 《彭年临本》。
△(36) 《顾德育临本》。

10.《听帆楼集帖》六册,番禺潘正炜编次,道光戊申刊,墨农杨万年刻石。

(37) (第一册)唐刻定武未损五字本《兰亭序》,有文征明、董其昌、汪士鋐、姜宸英、何焯、吴荣光、朱昌颐跋。

△(38) (第二册)宋高宗临《兰亭序》付梁汝嘉本,有陈璠、许有玉、□安、铁保跋。

11.《征观阁摹古法帖》四册,南海伍元蕙重摹,咸丰二年后刻,梁智斋镌字。

(39) 《定武五字不损本》。
(40) 《禊帖》王晓本。
(41) 《禊帖》李公择本。
(42) 《禊帖》领字从山本。
(43) 《禊帖》神龙本。
(44) 《禊帖》双钩蜡本,有蔡襄跋。

12.《岳雪楼法帖》十二册,南海孔广镛编次,同治五年仲冬摹泐上石。

△(45) (丑册)宋仁宗临《兰亭序》,有孔广陶、铁保、陈其锟跋。
△(46) (寅册)米芾临褚临《兰亭序》,有鲍俊、孔广陶跋。
△(47) (戊册)孙承泽临《兰亭序》,有吴荣光跋。

△(48) (戊册)张照临《兰亭序》。

再就是冼玉清先生考南海叶梦龙“友石斋尚刻有翁方纲临缩本《兰亭》。当乾隆丙寅冬十月二十日,北平翁方纲以定武落水本笔意为缩临本,至嘉庆丙子(廿一年)夏,梦龙检旧藏得此本,爱其精美,倩谢青岩寿诸石,以广其传。此又在《友石斋集帖》之外者也。”

还有,《岳麓书院法帖》一卷,道光十九年南海吴荣光撰集,端州郭子尧摹刻。内有王羲之《兰亭序》定武本(荣芑本)。吴荣光跋云:“右宋拓真定武五字不损兰亭序荣芑本,王澍云缪太史所藏,拓法如轻云笼日,实海内第三本也。此本自宣和御府越六十年,至绍兴十三年,有荣芑跋,跋后至今又六百五十年,历代收藏,题跋印识烂然,无一阙失,传信传宝。庚寅十二月,仅以赵子固落水本五分之一之直,得于吴门缪氏,真厚幸矣。……道光乙未十二月朔吉,南海吴荣光既摹一本置城南书院之麓泽堂,复精摹一本并各跋,藏于家而考证之。荣光并书。”根据此跋,把《岳麓书院法帖》之《兰亭序》定武荣芑本定为广东传刻本,似无不妥。

以上均为刻帖。

此外还有影印本《兰亭集刻十卷》,民国二十八年,东莞容庚撰集。分别为:

(1) 古定武本,有马治跋。

(2) 神龙本,有任敏之、冯敏昌跋。

(3) 唐绿绫本,有马治跋。

(4) 修城本,有马治跋。

(5) 旧梅花本,有宋濂、马治、吴飞翰跋。

(6) 唐硬黄本,有宋濂跋。

(7) 甲秀堂本,有冯敏昌跋。

(8) 虞临本,有马治、吴飞翰跋。

(9) 褚临本,有冯敏昌、吴飞翰跋。

(10) 领字从山本。

另附《宝鸭斋兰丛八十一卷》(原书仅列帖目)

甲、定武本十四刻

(1) 定武古拓本,有马治跋。

(2) 定武斜断本,有陆文毕霦、程瑶田跋。

(3) 定武有界本,有程瑶田、李符清跋。

(4) 定武无界本,有程瑶田跋。

(5) 定武瘦本。

(6) 定武中断本,有程瑶田跋。

(7) 定武阔行本,有马治、吴飞翰跋。

(8) 定武临本。

(9) 定武本,有吴飞翰跋。

(10) 定武肥无界本,有江德量跋。

(11) 定武肥本,有李符清跋。

(12) 定武会字本，有包衡跋。
(13) 定武花石本，有江德量跋。
(14) 定武版本，有程瑶田跋。
乙、神龙本七刻
(15) 神龙本，有任勉之、冯敏昌跋。
(16) 神龙瘦本，有冯敏昌跋。
(17) 褚遂良花石本，有程瑶田跋。
(18) 褚氏双龙玺本，有程瑶田跋。
(19) 唐临绿绫本，有马治跋。
(20) 绍兴摹神龙本，有冯敏昌跋。
(21) 神龙高行本。
丙、纪年本二十刻
(22) 开皇十八年本，有华爱、冯敏昌跋。
(23) 大业杜颜本。
(24) 贞观十年本。
(25) 贞观赵模本，有江德量跋。
(26) 贞观杨师道本，有马治跋。
(27) 开元集贤院本。
(28) 咸通王承规本。
(29) 乾符唐双钩本，有江德量观款。
(30) 淳化二年本，有马治跋。
(31) 嘉祐蔡襄本。
(32) 治平意祖本。
(33) 元祐三年本，有程瑶田跋。
(34) 元祐张操本。
(35) 大观摹开皇本，有江德量跋。
(36) 绍兴摹贞观本。
(37) 绍兴范序辰本。
(38) 绍兴钱桀之本，有冯敏昌跋。
(39) 绍兴刘泾本。
(40) 淳熙卢宗迈本。
(41) 宝庆王用和本。
丁、州郡本九刻
(42) 修城本，有马治跋。
(43) 武陵本。
(44) 古懿郡斋本，有江德量跋。

(45) 绍兴府治本。
(46) 国学本。
(47) 上党本,有江德量跋。
(48) 颍上残石本,有程瑶田跋。
(49) 颍上重刻本,有程瑶田、吴飞翰跋。
(50) 颍上重刻第二本,有程瑶田跋。
戊、各家本二十三刻
(51) 旧梅花本,有宋濂、马治、吴飞翰跋。
(52) 唐硬黄临本,有宋濂、吴飞翰跋。
(53) 唐临无押字本。
(54) 两字押缝本。
(55) 三字押缝本,有程瑶田跋。
(56) 唐缺石本,有江德量、张伯英跋。
(57) 甲秀堂本,有冯敏昌跋。
(58) 石氏本。
(59) 伯詹本。
(60) 杨仙芝本,有程瑶田跋。
(61) 鼎帖本,有江德量、徐树钧跋。
(62) 杜氏本。
(63) 赵孟坚摹落水本,有宋濂跋。
(64) 虞世南临本,有马治、吴飞翰跋。
(65) 褚遂良临本,有冯敏昌、吴飞翰跋。
(66) 陆柬之临本。
(67) 吴通微临本。
(68) 诸葛贞临本。
(69) 郁冈斋冯承素本,有程瑶田跋。
(70) 洛阳宫本,有马治、吴飞翰跋。
(71) 领字从山本。
(72) 唐摹赐本。
(73) 唐临本。
己、别体本八刻
(74) 宋詹行书本。
(75) 柳公权行书本,有叶盛跋。
(76) 智永草书本。
(77) 孙虔礼草书本。
(78) 集圣教前本,有江德量跋。

(79) 集圣教后本,有江德量跋。

(80) 玉枕古本,有马治跋。

(81) 颖上玉枕本,有程瑶田跋。

张伯英跋云:“宝鸭斋兰丛八十二卷,清徐树钧辑。树钧字叔鸿,著宝鸭斋集,因有大令鸭头丸帖墨迹也。”容庚跋云:“按八十六刻兰亭者,长沙徐树钧旧藏也。其宝鸭斋题跋云:‘余旧藏兰亭八十六卷,为宋金华、黄吟川、程瑶田故物,皆宋元明拓本,古色古香,无美不备。’继归武昌徐恕。民国二十年,定武五字不损本(有李东阳、江德量跋)、定武玉枕本(有赵拙庵、王澍、程瑶田跋)、褚临本(有宋濂、冯敏昌跋)、苏氏残石本四刻,归于顺德黄节先生,其八十二刻,归于铜山张伯英先生。二十七年九月,文奎堂携张氏所藏以求售,余惊为秘笈,及尽得之。其中神龙本重刻,颖上本重出。而顾廷龙同学以褚临影本见贻,合之乃得八十一刻。黄节先生殁于二十四年一月,所藏四本,其妾携以改适,除褚临本得见影本外,无可踪迹矣。”综上所列,广东共有十四部帖传刻《兰亭序》五十种。影印十种。加上容庚先生余下收藏的七十种,黄节先生收藏的四种,及孔广陶收藏的一百七十二种(含吴荣光原藏的一百三十二种),藏刻仅此就大致达到三百零六种之巨。诚然,内中有一部分是涉及重刻,如周天球、文彭、彭年等的临写本,宋仁宗临本,禊帖残本,定武五字不损本等等,数字未必是准确的。更有真伪混杂,优劣掺糅的状况存在。尽管如此,由于传刻多以原藏为母本,即便大打折扣,广东对《禊帖》的收藏依然是惊人的。

二、广东对《禊帖》研究的贡献

人们对事物的认识,往往要经过“量”到“质”的认识过程,若不能提供一定的“量”作分析研究,是很难对“质”作出评价的。因此,诚如上言,广东藏帖从要备有《禊帖》,发展到刻印《禊帖》专集,是广东书法史上一个不容忽视的进步。其中,对《禊帖》研究作出了贡献的,则莫过于吴荣光、冯敏昌、李文田、潘仕成、孔广陶、容庚、商承祚诸人。

吴荣光(1773–1843),原名燎光,字殿垣,一字伯荣,号荷屋。广东南海人。嘉庆四年进士,官福建按察使、湖南巡抚、湖广总督。爱好金石书画,著述颇丰,有《辛丑消夏记》、《吾学录》、《白云山人文稿》、《绿伽楠馆诗稿》、《筠清馆金石录》、《历代名人年谱》等。重要的是他曾藏有《兰亭序》一百三十二种,著有《兰亭考》二册,于“点画波撇,辨证极详。名贤题识,收藏印章,纤悉备载。”他无疑是广东最早对《禊帖》进行系统研究的第一人。另外,吴荣光曾集刻《筠清馆法帖》一部,著有《兰亭考》二册,又收有《兰亭序》一百三十二种,显见其有集刻《禊帖》的计划,然而却迟迟不实施,可见他的治学态度。

冯敏昌(1747–1807),字伯求,号鱼山。岭南钦州(今属广西)人。乾隆四十三年翰林,官户部主事,嘉庆间主持广州越华书院,主讲高要端溪书院。著有《华山小志》、《文章心印》、《罗浮草堂诗集》,编有《河阳金石录》。其对金石碑帖很有研究,翁方纲在《鱼山冯君墓表》中对他评价甚高,称“敏昌尤精研兰亭诸本,与予商订有出桑(世昌)俞(松)二《考》外者。”《宝鸭堂兰丛》诸刻中屡见其跋,更在《甲秀堂本》题跋中钤有“兰亭癖印”,亦可见其志存。

李文田(1834–1895),字仲约,号若农。广东顺德人。咸丰九年进士,官侍读学士,礼部侍郎。著有《元秘史注》、《元圣武亲征录校注》、《元史地名考》、《塞北路程考》等。学识渊博,无论在政务上或是学术上,他都有与众不同的见地和体现敢于直言的作风。如因上书柬修圆明园而被罢职,后又再上书慈禧请停办祝寿庆典等。在《兰亭序》的问题上,其愤言"文尚难信,何有于字。"骤然掀起波澜,引发了长达半个多世纪的论辩。我们未必人人苟同他的观点,然而,对于他提出的疑点,至今还没有得出令人满意的结论,仍然是一个历史悬案。事实上成就不一定都是解决问题,在有些情况下,提出问题、发现问题也是成就。

潘仕成(1804–1873?),字德畬。广东番禺人。道光十二年贡生,特旨授盐运使。以营盐茶致富(也有洋商一说)。喜收藏,曾刻《海山仙馆丛书》四百六十一卷、《佩文韵府》一百四十卷、《海山仙馆丛帖》六十四卷。其对广东《禊帖》研究的贡献在于把集藏的《禊帖》刻为专集,以供人们学习和研究。

孔广陶(1832–1890),字少唐(按:《广东丛帖叙录》误将"少唐"定为孔广镛的字号)。广东南海人。以盐业起家,富收藏,喜刻名籍,为广东近代著名收藏家和刻书家。1908 年后因盐业改为官办,家道由此中落,藏品渐次散出。刻有《岳雪楼鉴真法帖》、《北堂书钞》、《古香斋袖珍》,编有《清淑轩钱谱》等。孔氏别业,在今广州市北京南路西侧的太平沙一带,是一个建筑组群,其南有春晖馆,画响琴轩;其北有岳雪楼,三秋图室,十二砚斋,春水绿波馆,一百七十二兰亭室,十四汉铜鼓室,三十三万卷书堂。可惜,随着时间的推移皆已荡然无存了。孔广陶对《禊帖》研究的贡献在于,他不仅完整地保存了吴荣光所收藏的一百三十二种《兰亭序》,没有让其流出广东,而且,在鉴定家陈其锟的帮助下,扩收至一百七十二种。继吴荣光后,成为当时广东收《禊帖》最多且质量最好的藏家。我想,如果不是因为盐业经营失利的话,他一定会传刻《禊帖》专集的。

容庚(1894–1983),东莞人。原名肇庚,字希白,号颂斋。1926 年毕业于北京大学研究所国学门。后长期从事古文字学研究,并取得较高成就。曾在燕京大学讲课,任《燕京学报》主编、北平古物陈列所鉴定委员、广西大学教授。1946 年任岭南大学教授兼中文系主任,并主编《岭南学报》。解放后,任中山大学中文系教授、全国政协委员、广东省政协常委。1983 年 3 月 6 日在广州病逝。著有《金文编》、《金文续编》。此外,容庚先生在学术上涉猎很广,对书法绘画、碑帖铜器均有研究。如他编撰了十数厚册的书画过眼录(未刊),编撰了《丛帖目》,著有《商周彝器通考》等。他虽然没有专门对《兰亭序》作出系统的研究,但是,他购下原张伯英收藏的《宝鸭斋兰丛》的几乎全部,把之引进到广东来,除了选出十种影印出版,其余以《宝鸭斋兰丛八十一卷》名附列目录备索。这是他对广东《禊帖》研究所作出的直接贡献。遗憾的是这批东西至今无法寻觅。

商承祚(1902–1991),字锡永,号蠖公、契斋。广东番禺人。早年师从罗振玉,二十一岁入燕京大学为研究生,未毕业即受聘南京东南大学讲师,翌年任北京大学教授,后来一直在中山大学从事文字研究和教学。在对《兰亭序》的研究中也曾作出过重要贡献。他于上个世纪六十年代那场兰亭论战中所写下的"论东晋的书法风格并及《兰亭序》"一文,从书法发展史的角度,从晋人书法用笔特征,从王羲之的书法风格,及对《兰亭序》的定名、文辞等方面

作出了较为全面且详实的考证，以阐明《兰亭序》确为王羲之所书的论点。诚如他所说的“避免无原则的‘颂古’，或另一方面的盲从。”[③]他是当时敢于与郭沫若持不同意见的少数几位著名学者之一，在书法理论界赢得较高的声誉。该文还与郭沫若、高二适、启功等的文章一并收进 1996 年出版的《兰亭全编》中，庶为现代兰亭论辨的经典论文之一。

三、广东所藏的《禊帖》善本

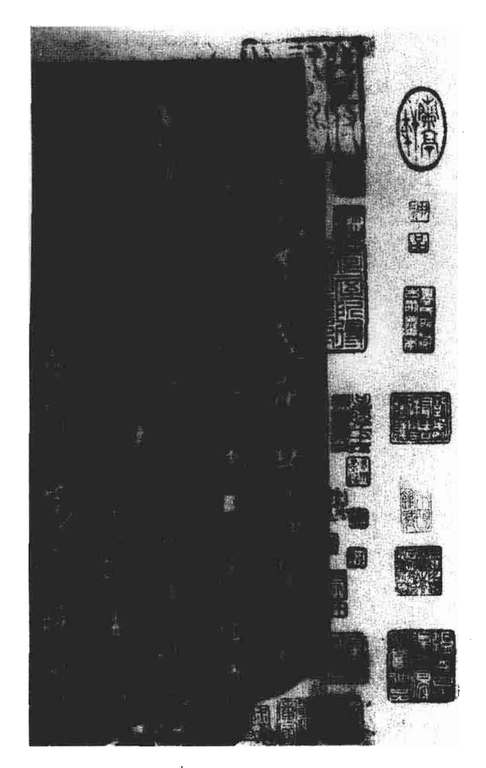
近代广东藏刻《禊帖》成风，稍作统计便达三百种之巨，内中更不乏好本子，可惜早已散佚，使得我们难以一一品评。惟有依据文献材料来捕捉其蛛丝马迹。容庚先生在影印《兰亭十刻》跋文中谈到《宝鸭斋兰丛》云：“八十六刻兰亭者，明宋濂、清黄掌纶、徐树钧所旧藏也，徐氏宝鸭斋题跋曾记之。民国二十年，其四刻归于顺德黄节，其八十二刻归于铜山张伯英。二十七年九月，张氏所藏归于我，去其重复，乃得八十刻。……其中有明宋濂题跋者三刻，马治题跋者十刻，任勉之、叶盛、华爱、包衡题跋者各一刻；清陆文圻题跋者一刻、程瑶田题跋者十五刻、冯敏昌题跋者七刻、江德量题跋者十一刻……”徐树钧对书法鉴赏颇有眼力，名迹王献之《鸭头丸帖》就曾为其拥有，可见他的收藏是有相当份量的。此外，这从题跋人的情况分析也可略知一、二。如《旧梅花本》、《唐硬黄临本》和《赵孟坚摹落水本》均曾为宋濂收藏并题跋。宋濂(1310-1381)，字景濂。浙江浦江人。是明初著名书法家，其所藏的拓本，当非唐属，亦即宋元。因此，宋濂的题跋若不谬，这些定是好本子。再有《定武肥元界本》、《定武花石本》、《贞观赵摹本》、《乾符唐双钩本》、《大观摹开皇本》、《古懿郡斋本》、《上党本》和《唐缺石本》均有江德量的题跋，江德量(1752-1793)，字成嘉，一字秋水，号量殊。江苏仪征人。乾隆四十五年探花，官监察御史。好金石，工书法，收藏旧拓碑版及宋版书甚富。在郭沫若《由王谢墓志的出土论到“兰亭序”的真伪》一文中，引用汪中跋文提到了赵文学(魏)与江编修(德量)讨论兰亭一事。既然江德量对《兰亭序》并非一知半解之人，因而，江德量题跋的本子想必也是有价值的。又《甲秀堂本》，其上既有冯敏昌的题跋，更钤有其“兰亭癖”印章，这在冯氏的所有书画、题记中是仅见的。冯氏以“癖”自誉，并附之于《甲秀堂本》上，可见冯敏昌对《甲秀堂本》的重视程度。反过来也可证明《甲秀堂本》是有价值的拓本。

再有，吴荣光所藏的一百三十二种，后由孔广陶扩增至一百七十二种的《禊帖》本子，虽然未见原拓本和帖目，但凭吴氏的严谨，孔氏的苦心追索，想必多有善本。事实正是如此。如上所列的《筠清馆法帖》，其收录的唐临《兰亭序残字》，杨守敬便确认为"非唐人名家不能"的真迹。又如吴、孔先后所收的宋游似所藏的王沇、宣城、玉泉僧三个定武本，均属公认的善本，也是目前所见曾为广东藏刻《禊帖》中最好的拓本。其状况大致如下：

其一，宋游似所藏定武兰亭序《王沇本》（图一）。计五面，面五至六行，行十至十二字。该册前后有 “南充忠公之家”、“敬德堂图书印”、“晋府图书”、“棠溪眼福”、“钱樾”、“覃溪审定”、“南海罗景福”、“何绍基观”、“东卿”、“罗文俊”、“吴荣光”、“孔氏岳雪楼所藏书画”、“二百二十有四兰亭室”、“蕴岑金石”、“北京图书馆藏” 等收藏印。册后有三行楷题：“右庆元间临□□□□(为藏印所遮盖)果山爱镌工得用笔意其所藏善本刻之载石而归分

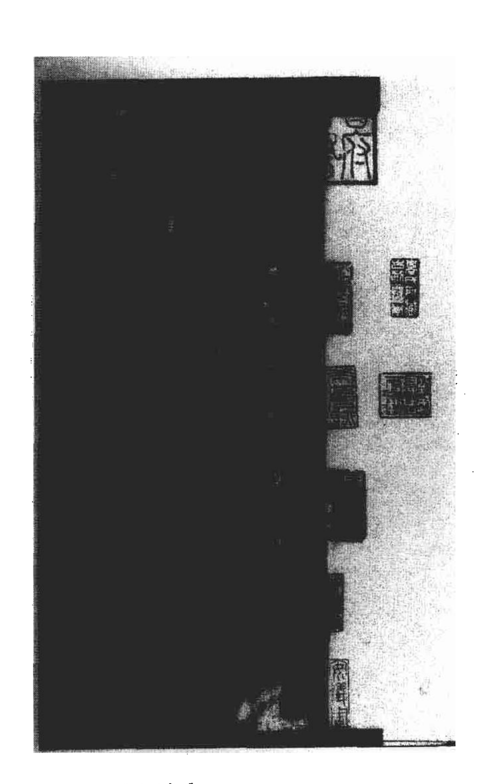
遗先忠公此本。”接着是孔广陶(咸丰庚申)、江藩(嘉庆十四年)、宋藻淳(嘉庆己巳)、翁方纲(嘉庆十六年)、叶志铣(嘉庆辛未)、翁方纲(壬申)及孔广陶的题记。据诸跋所记得知,此册为游似所藏宋庆元间临江王沇于南充摹刻的兰亭序定武本。前三行楷题是游似手跋。游似字景仁,四川南充人,官至拜相。其父仲鸿,字子正,死于吴曦之难,溢日忠,果山在南充县境内,因此游景仁有“南充忠公之家”印章。据顾廷龙先生所考:“(游)似所藏《兰亭》,後世即称之为‘游相《兰亭》’。(游)似以所得《兰亭》拓本之先後按天干编次,自甲之一至甲之十,每本横裱,折摺作册,末题所自得自出,乙癸九干皆然。”[④]由是,游似藏《兰亭序》帖,自甲之一至癸之十合共百本。

其二,宋游似藏定武兰亭序《宣城本》(附刻有元勋于绍兴五年题记)(图二)。计六面,面五至七行,行十至十二字。该册前后有“游氏图书”、“敬德堂图书”、“晋府图书”、“澄海高





图一《王沇本》



图二《宣城本》

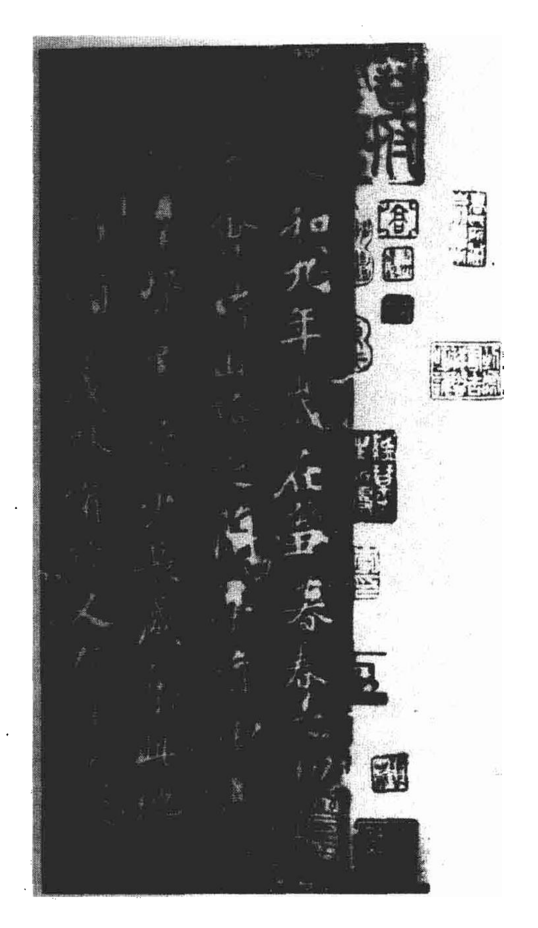
氏”、“安仪周书画之章”、“八十一砚斋”、“吴荣光印”等藏印。前有游似自书“乙之三,宣城本”六字。后有翁方纲(嘉庆辛未)、陈澧(同治丙寅)、孔广陶(壬申)题记。根据附刻及题记得知,此本是晚于绍兴五年的南宋摹刻本。

其三,宋游似藏定武兰亭序《玉泉僧本》(图三)。计五面,面四至六行,行十至十二字。该册后有游似二行自题:“右得之玉泉僧法显,元为□□□旅诗,余甲寅、乙卯间随侍至临安识之,别三十五年而再见。”册的前后有“景仁”、“晋府图书”、“赵氏孟林”、“李公博私印”、

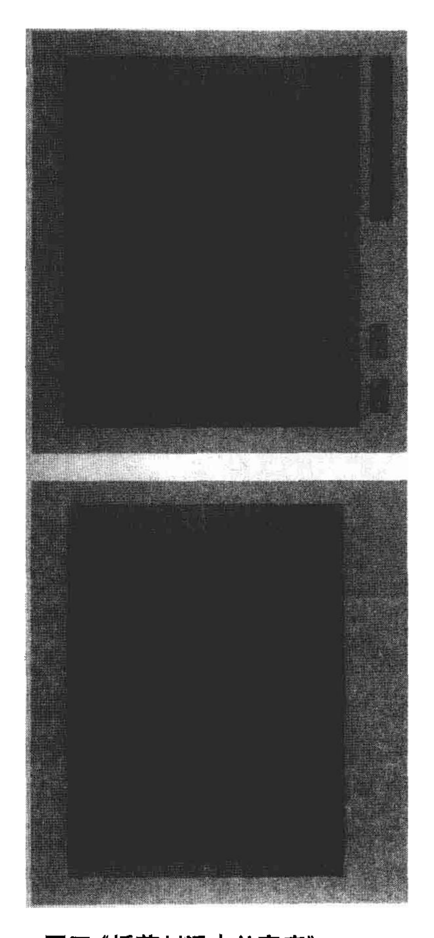
“陈淮望之氏一字药州”等藏印。有翁方纲、何处恬(端平乙未)、翁方纲(嘉庆乙丑为陆恭题)、翁方纲、翁方纲(乙丑)、翁方纲、梁同书(壬戌为陆恭题)、翁方纲(嘉庆十年)、李宗瀚(道光四年)、陈澧(为召民题)、孔广陶(丙子)题记。其中孔广陶题记能详其流传经过，并自述其藏品质量的组合情况，因而在此不厌其烦,滋录之:“定武原石如祥麟威凤，旷代不易一见。降而宋相游景仁所藏集百种，天壤间亦寥寥可数。此覃溪先生欲博采其目，汇为一编而不可得也。吾家收集兰亭颇富，自宋明拓及新翻双钩、缩临诸本已百七十余种，游藏有其三。此册亦推精品。由明晋府以递冯易斋(溥)、梁蕉林(清标)两相国，继而陈望之中丞、陆甫元中翰、李春湖侍郎、黎召民方伯，始归于我,墨缘其或不止此乎。先将见闻所及之游本分录于后，未审能竟苏斋所愿否？丙子春，孔广陶题。”该册已散佚游似自题的甲乙编目，但仍保留其印记，又有何处恬于宋端平二年的题跋,可证其为宋代摹拓无疑。翁方纲前后六题，亦见其重视程度。

孔氏收藏的宋游似藏定武兰亭序拓本，可能并非曾为广东所藏的最好拓本，然而确属目前见到曾为广东所藏之最好的拓本，并被收录在《兰亭全编》⑤中。

此外，承蒙前辈王贵忱先生的指点，获悉香港中文大学文物馆藏有数善本，因从内中题跋印记得知均为广东原藏，故兹续列于下：



图三《玉泉僧本》

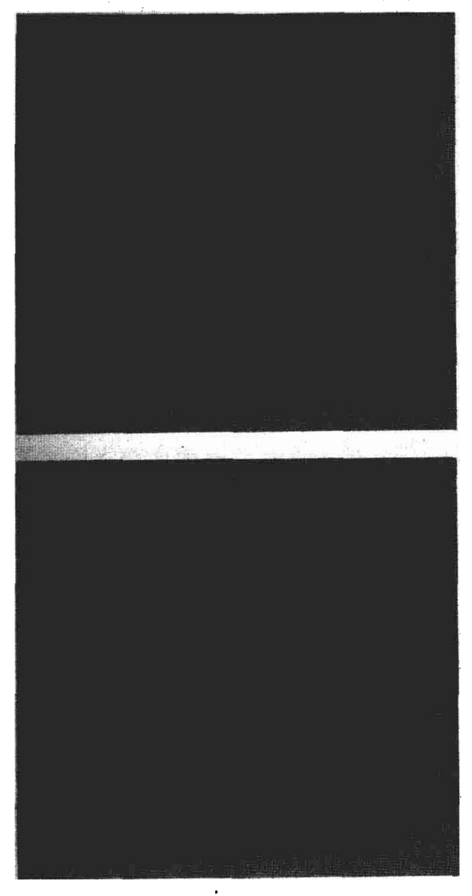


图四《括苍刘泾本兰亭序》

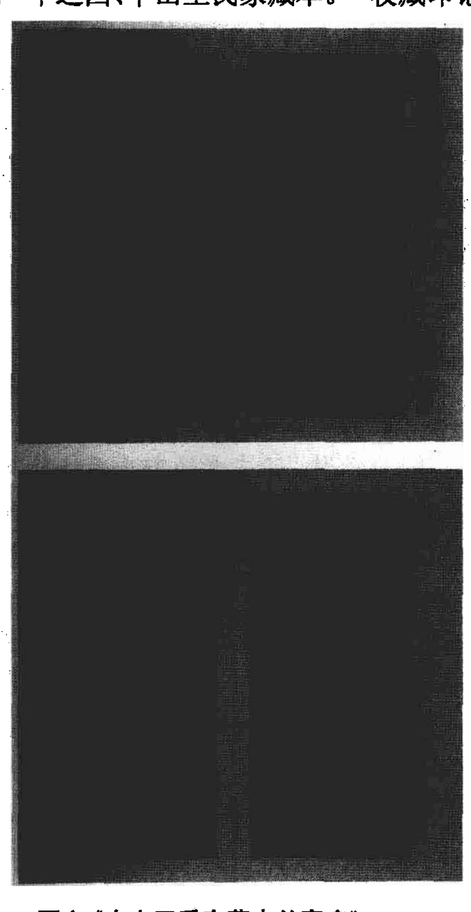
其四，宋游似藏《括苍刘泾本兰亭序》（图四）。计七面，面五行，行十至十二字。石末刻"绍圣丁丑蜀人刘泾"一行。签题为"甲之八、括苍刘泾本。"应为宋游氏旧物。册内有游似及佚名题记。钤有："游似图书"、"离坤（卦）"、"赵氏孟林"、"晋府图书"、"子子孙孙永宝用"、"世安之印"、"翰墨清赏"、"贻翼永昌"、"伍元蕙俪荃氏"、"子韶审定"、"海山仙馆珍藏书画"、"利氏北山堂藏"等鉴藏印。⑥可信此册曾经宋游似、元赵孟林、明晋府、清胡世安、周彬岐、伍元蕙、潘仕成等的收藏，并为海山仙馆故物，后由利荣森先生惠赠香港中文大学文物馆。

其五，宋游似藏《御府岭字从山本兰亭序》（图五）。计七面，面五行，行十至十二字。签题："甲之二、御府岭字从山本。"册首有佚名题记，册末有游似识语。内钤："游似"、"敬德堂图书印"、"游氏旌德堂法书名画"、"离坤（卦）"、"晋府图书"、"子子孙孙永宝用"、"珍秘"、"翰墨清赏"、"世安之印"、"棠谿"、"世锦私印"、"伍元蕙俪荃氏"、"潘氏珍赏之章"、"利氏北山堂藏"等鉴藏印。⑦与《括苍刘泾本兰亭序》本同为宋游似藏本，并海山仙馆故物，后由利荣森先生惠赠香港中文大学文物馆。

其六，宋游似藏《中山王氏家藏本兰亭序》（图六）。计九面，面五行，行十至十二字。石末刻有"中山王氏家藏"等五印，及郑昉等跋。签题："甲之四、中山王氏家藏本。"收藏印记大



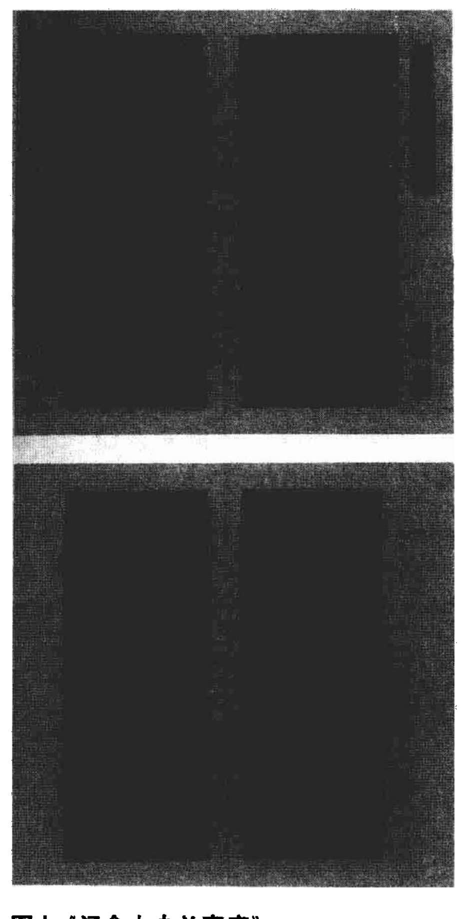
图五《御府岭字从山本兰亭序》



图六《中山王氏家藏本兰亭序》

致与其四、其五相同。同为宋游似藏本，并海山仙馆故物，后由利荣森先生惠赠香港中文大学文物馆。[8]

其七，宋游似藏《汤舍人本兰亭序》（图七）。计七面，面五行，行十至十二字。签题："囗之四、汤舍人本。" 收藏印记大致与其四、其五相同。同为宋游似藏本，并海山仙馆故物，后由利荣森先生惠赠香港中文大学文物馆。[9]



图七《汤舍人本兰亭序》

由于条件所限，三百之巨实无法逐一考订，惟对广东藏刻的《禊帖》仅作以上简要记录。然而，新翻、双钩、缩临的本子，不光孔广陶有，别的藏家也会有，有的还误收了伪刻。杨守敬在《丛书举要》中论及《海山仙馆丛书》时称："潘氏以洋商大贾，然颇好风雅。此书亦多秘册要籍，不似其所刻法帖，半赝品也。"语气虽有过重之嫌，但实非臆断。海山仙馆尚且如此，他者又如何？而且，类似的状况不仅广东如是，各地也如是；不仅清代如是，元明亦有如是。想必是因学识的不同，收藏的目的不同，使得伪刻、翻刻只在他们各自的藏品中所占的比例不同而已。尽管如此，广东藏刻的《禊帖》诚如上述，成就是辉煌的，瑕不掩瑜的。因此，当我们讨论广东传刻《禊帖》的问题时，也就无须讳言。

注　释：

① 容庚《丛帖目》第四册。

② △为临本刻帖。

③ 商承祚"论东晋的书法风格并及《兰亭序》"文，载于《中山大学学报》(哲学、社会科学)1966年第一期。

④ 顾廷龙"宋游相藏兰亭述略"文，载于《顾廷龙文集》，上海科学技术文献出版社2002年出版。

⑤ 《兰亭全编》，花山出版社1996年出版。

⑥ ⑦ ⑧ ⑨ 北京大学图书馆与香港中文大学文物馆合编之《中国古代碑帖拓本》，2001年出版。

原载《第五届中国书法史论国际学术研讨会论文集》

李遇春：广东文物鉴定站

米芾南官踪迹考

林京海

一

湖南祁阳浯溪今存米芾熙宁八年（1075）《题〈大唐中兴颂〉诗并记》摩崖石刻：

胡羯自干纪，唐／纲竟不维。可怜／德业浅，有愧此/碑词。／米黻南官五／年，求便养，／得长沙掾。熙／宁八年十月望，经浯溪。[①]（／系换行符，下同。）

据题识，知该石刻为米芾由“南官”改官长沙掾，于北上赴官途中经由浯溪观唐元结撰文、颜真卿楷书《大唐中兴颂》时所题刻。又广西桂林伏波山还珠洞今存方信孺南宋嘉定八年（1215）刻“米芾自画像”并《宝晋米公画像记》摩崖石刻，记略云：

宝晋米公，世居太原，后徙襄阳，自公始定居润州。以／宣仁后恩补秘书省校书郎、浛光尉。□□入淮南幕，改宣德郎，知雍丘县。……信孺顷过浛／光，访公遗迹，得《北山养疾篇》及□□□石刻□□。洎来桂林，复得《僧绍言诗/序》及伏波岩与潘景纯同游石刻，□□公尝尉临桂，秩满，寓居西山资庆寺，／颇与绍言游，故有此作。其他踪迹则缺如也。……蔡天启志公墓，书浛光不及临桂，岂所谓名□者，临桂□□／中耶？抑先临桂后浛光，天启所书偶略之耶？[②]

方信孺《宝晋米公画像记》石刻，即清翁方纲《米海岳年谱》所称：“此记于米平生出处略具其概”者。[③]据此，知米芾浯溪石刻自称“南官”者，乃指解褐入仕，作宦岭南，先为广南东路英州浛光县（在今广东英德）县尉，复为广南西路桂州临桂县（今广西桂林）县尉一段史事。而该段史事，至一百余年后的南宋嘉定年间已然“踪迹缺如”，人莫能详。尤以“尉临桂”因未见于史籍记载，虽有方信孺据“访公遗迹”而揭其事，然于先浛光抑先临桂之时间犹存疑问，故后人仍有未尽信者。明张鸣凤《桂故》卷四《先政中》云：“伏波山镵有芾小像，旁有芾与潘景纯熙宁七年同游名。备考其年，是时芾仅十七、八岁，方信孺谓其尉临桂来游，疑无是事。史与蔡天启所为芾墓志，但云尉浛光，题名或好事者为之。”[④]又清陆耀遹《金石续编》卷十五跋广州米芾九曜石石刻云：“《宋史》本传：芾以宣仁后藩邸旧恩补浛光尉。熙宁六、七年正其时也，八年以后踪迹不在岭南矣。”[⑤]是于米芾南官踪迹亦未能详核。

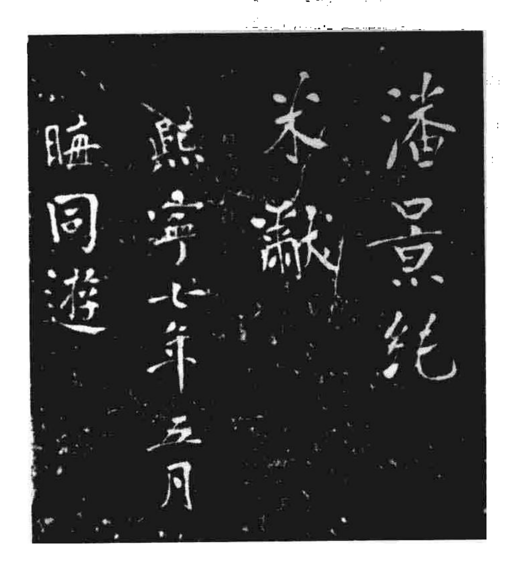
二

《宋史》卷四四四《文苑传》:“米芾字元章,吴人也。以母侍宣仁后藩邸旧恩,补含光尉。”[6]又宋蔡肇《故南宫舍人米公墓志》:“初,宣仁圣烈皇后在藩,与丹阳君有旧,故公少长邸中,以后恩入仕,初补秘书省校书郎,授浛光尉”。[7]是米芾解褐入仕,乃因为其母阎氏与宣仁高皇后之关系,以恩荫补官,惟其时间则不见于史籍记载。翁方纲《米海岳年谱》因据米芾浯溪石刻考云:“其云南官五年,由熙宁八年以前计之,则自熙宁四年辛亥以后,皆官于南方也。”[8]宋初恩荫制度规定,以恩荫得官人,必须经铨试之后始能出官,并且有年龄限制:“以荫出身应授职任者,选满,或遇恩放选,或因奏乞,皆年二十五岁,乃许注官。”至熙宁四年(1071)冬十月改立“任子出官试法”,注官年龄得例减五年,“凡试中,许年二十注官”。[9]检《文献通考》卷三四《选举七·任子》:“神宗熙宁四年,中书言:荫补者免试注官,多不习事,以致失职。试者又须限年二十五,才者既滞,所试又止律诗,岂足甄才。及已受任而无劳可书,亦无荐者,法当再试书判三道,亦成虚文。今请……其荫补人亦罢试诗,年及二十,许自言,而试断案、律义及议,应格即许注官,优等亦赐出身。”[10]今据米芾浯溪石刻题识云:“熙宁八年十月望”,时年二十五岁,已“南官”五年。又据《宝晋米公画像记》,知其改官长沙虽出于“求便养”,但时任临桂县尉实已秩满。又宋庄绰《鸡肋编》卷上:“米芾元章,或云其母本产媪,出入禁中,以劳补其子为殿侍,后登进士第。”[11]所谓“后登进士第”者,或即“任子出官试法”所规定之“优等亦赐出身”。据此,可知米芾以恩荫补秘书省校书郎,或在熙宁四年或稍前,因文献阙如,不能确知;然授浛光尉之时间,则可以断言必在熙宁四年十月,时年二十一岁。其机缘乃由于改立“任子出官试法”,因而得以荫补人试法应格出官。宋刘克庄《跋米南宫帖》云:“元晖父子皆宣仁后外姻,光尧方崇奖名节,方修复元祐政事,故……贵显”。[12]按宣仁高皇后于宋哲宗元祐初年主政,退王安石,用司马光,废新法,成元祐之治。然熙宁“任子出官试法”之立,史称出于“中书”,当此之时(熙宁三年十二月至七年四月间),王安石实独任同中书门下平章事,方致力于新法。是米芾虽因高皇后之关系以恩荫补官,然以弱龄出官,则实为王安石推行新法之受益人。

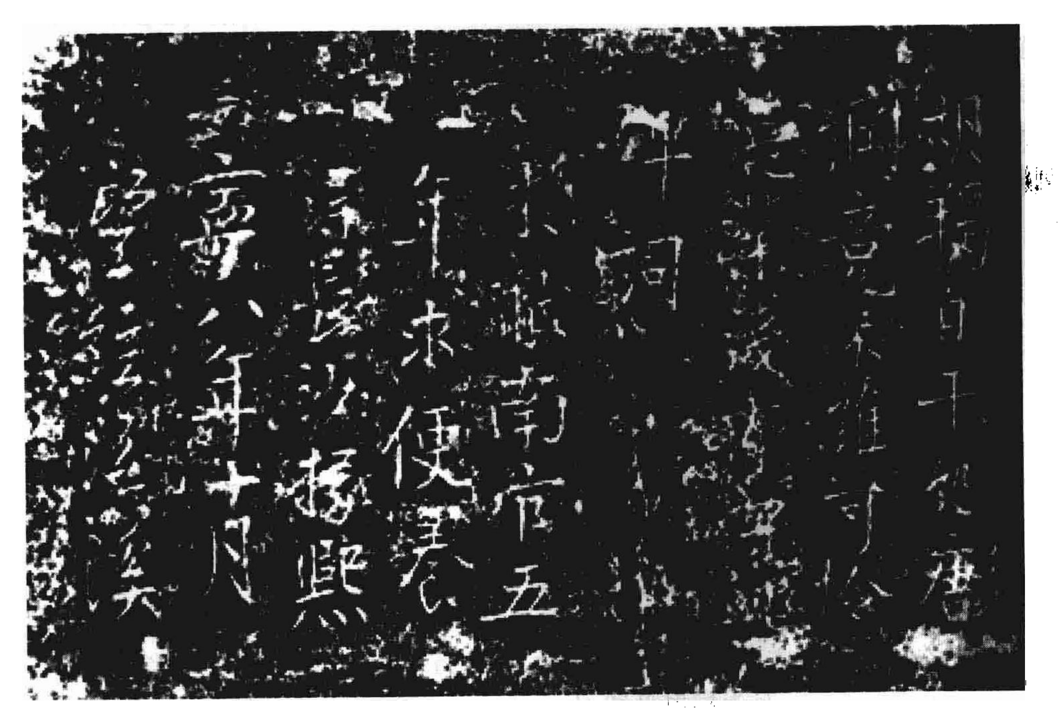
米芾南官浛光县尉事迹,检清道光《广东通志》卷二四〇《宦迹录》:“米芾为浛光尉,居职二年,风韵潇远,趣向高深,山水佳处游题殆遍,而职事修举,教化兴行。”[13]所谓“山水佳处游题殆遍”,其曾刻石以传,并见于后人记载者,唯方信孺“顷过浛光,访公遗迹,得《北山养疾篇》及□□□石刻”。所记后一件石刻,因记文漫漶不辨,今已无从考知。惟《北山养疾篇》,又见于宋王象之《舆地纪胜》卷九五:“米芾在熙宁间作浛光县尉,事见本县《尧山万善院养病篇》刻石。”[14]尧山即北山,以在浛光县北四十余里,故名北山;“或谓此石峣然而高,故名尧”,[15]为当地山川名胜。《尧山万善院养病篇》刻石,当即方信孺所访得之《北山养疾篇》,其内容有米芾自述其官浛光县尉事。是至南宋宝庆年间(1225-1227)王象之作《舆地纪胜》时,石刻犹存于世,元以后则不再见于记载,而其文今亦不传。其游题诗文传于今日者,有文献中所记载之五言诗二首。



米芾广州九曜石药洲题字（翁方纲摹）



米芾桂林伏波岩题名



米芾浯溪诗刻

一曰《尧山》诗:

信美北山高,穹窿远朝市。暑木结苍阴,飞泉落晴翠。[16]

一曰《烟雨楼》诗:

岐路分韶广,城楼压郡东。妓歌星汉上,客醉水云中。[17]

前诗亦咏北山者,或即米芾尉浛光时所常游之佳山水;后诗则略可见其“风韵潇远”,有不限于登临山水佳处,而亦有寓于歌宴伎酒之间者。史称米芾性好洁,《鸡肋编》卷上:“宗室华源郡王仲御家多声妓,尝欲验之。大会宾客,独设一榻待之,使数卒鲜衣袒臂,奉其酒馔,姬侍环于他客,杯盘狼藉。久之,亦自迁坐于众宾之间。乃知洁癖非天性也。”[18]由此以观其《烟雨楼》诗,则其早年行径实较中年以后更为率真和潇远。又宋曾敏行《独醒杂志》卷五载米芾投许冲元(将)诗后自识云:“芾自会造言语,不袭古人,年三十为长沙掾,尽毁焚以前所作。”[19]是其早年表现率真之诗文,皆自毁焚于官长沙掾时,而后人幸能知其一二者,多有赖于南官踪迹。[20]然浛光究无片纸只字以传后世,而唯存文献中之遗文。

米芾南官浛光时游题踪迹,其实物保存至今者,唯广州九曜石石刻。九曜石,相传为南汉刘龑罚罪人移自太湖灵壁,航海而至,置于宫苑中,并凿仙湖,通药洲,为一方名胜。至宋代,药洲为广南东路转运使署所在地,熙宁中,周敦颐任广南东路转运判官、提点刑狱,尝居其间。而当时南官文人士大夫,官余政暇亦多聚此,泛舟觞咏,刻石留题,九曜石遂成岭南一处石刻渊薮。米芾九曜石石刻共两处,一处在仙掌石,熙宁六年(1073)七月题《九曜石》诗一首:

九曜石/ 碧海出蜃阁,青空/起夏云。瑰奇□怪/石,错落动乾文。/ 米黻/熙宁六年七月。

又一处在药洲石,题《药洲》榜书,无年月,据陆耀遹《金石续编》考证,知与《九曜石》诗同时题刻:[21]

药洲/ 米黻元/章题。

《药洲》题刻,清翁方纲《粤东金石略》、阮元修道光《广东通志》等多有著录;《九曜石》诗刻则因“石仆池中,且为榕根盘结,久久湮埋”,直至清道光六年(1826)广东学政翁心存“乘池涸,批榕根而出之”,始被重新发现,而为陆耀遹著录于《金石续编》,并跋云:“芾以宣仁后藩邸旧恩补浛光尉,熙宁六、七年正其时也,八年以后踪迹不在岭南矣”。又道光《广东通志》卷二〇七《金石略》跋“药洲”题刻云:“此题刻当在尉浛光时,盖广州为都督府,元

章或以事至,因游此耳。”[22]是广州九曜石石刻,为今见米芾南官浛光县尉时所遗存之唯一有纪年之踪迹。

又米芾南官踪迹,其在广东者,复见之于端州(今广东肇庆)。米芾《砚史》记“端州砚石”条:“岩有四,下岩、上岩、半边岩、后砾岩,余尝至端,故得其说详。”[23]端州以产砚石著名于世,谙习书画者以旅宦之便顺道游访,固情理中事。然米芾于亲往调查端州砚石埋藏与开采情况之基础上,并对当时流行的“子石砚”之讹传力予纠正,则举有宋一代实为第一人。[24]宋人以“子石砚”为贵,见于欧阳修说:“端石以子石为上,在大石中生,盖精石也”。李之彦著《砚谱》传其说。[25]又苏易简《文房四谱》卷三《砚谱》亦云:“或云端州石砚匠识山石之脉理,凿之五、七里,得一窟,自然有圆石青紫色,琢之为砚,可值千金,故谓之子石砚。窟虽在五十里外,亦识之。”[26]唯米芾不为传说所囿,于端溪“遍询石工,云:‘子石未尝有。其在岩中,实于大石版上凿,岂有中包一子者。’余尝谓:若溪流中多有卵石,容差褊可崭面磨墨,所谓石子。世因讹为子石,至有斫样相似而为之者。于理必不于大石中心复生卵子也。”[27]蔡肇《故南宫舍人米公墓志》称米芾“议论断以己意,其说踔厉,世儒不能屈也。”是其能独立思考,不肯附合流俗之求实精神,于早年辨正子石砚一例,可以见其一斑。唯米芾游端州之时间,则不载诸文献。据端州地当西江中游,宋祝穆《方舆胜览》卷三四:“州当入广西之要口也。”[28]是为广东至广西水路必经之地,因意米芾游端州或在由广东浛光改官广西临桂之途中。

三

米芾由广东浛光县县尉改任广西临桂县县尉之时间,应在熙宁六年九月至十月间。检米芾《宝章待访录·目睹》记“唐率府长史张旭四帖”条(又《书史》记“唐率府长史张颠字伯高真迹四帖”条略同):

右真迹,在杭州陆氏大姓也。旧有五帖,第一《秋深》,第二《前发》,第三《汝官》,第四《昨日》,第五《承须》。今所存四帖,《汝帖》后有一古印,文记不可辨;《昨日》、《承须》二帖,襞纸也。陆氏子素从奉议郎关景仁学,因借抚三大帖。余丱见石本于镇戎军,及冠,官桂林,朝奉大夫关杞为使者,语及,始知石在关氏。二十五官潭,杞通判郃(《书史》作邵)州,以石本见寄。[29]

关杞,字蔚宗,会稽人,“平生好事,多蓄书画,……游宦交广二十余年”。[30]熙宁四年以太子中允出任广南西路提举常平,官桂林三年,于诸山多有题刻。熙宁七年正月去桂林,途经湖南永州,于澹山岩、浯溪并有题名摩崖刻石。澹山岩题名见清王昶《金石萃编》卷一三三著录:“供备库使前知全州军州事杨永节公操,前提举广西常平太常丞关杞蔚宗,河阳节度推官知零陵县事杨巨卿信甫,熙宁七年正月十九日同游。”[31]又清瞿中溶《古泉山馆金石文编》跋关杞浯溪题名云:“又澹山岩有(熙宁)七年正月十九日题名,署衔称‘前提举广西常平太常丞’,则与此刻同年月。盖是时杞由广西提举常平内迁太常丞,还朝,道经此所题耳。”[32]米芾与关杞为书画友,生平交往密切,多从观赏所藏书画,尝移书云:“蔚宗待我甚厚”。[33]又于《海岳名言》评其书法:“想六朝宫殿榜皆如是”。[34]其始订交则在桂林,当关杞熙宁七年正月内迁

之前。是当熙宁六年，米芾已在桂林。又据前文考知，米芾授浛光尉在熙宁四年十月，而熙宁八年十月赴长沙掾乃在临桂尉秩满之后，是可知其改官临桂县尉之时间，必在熙宁六年（1073）九月至十月间。

米芾南官临桂事迹，诚不见载于"史与蔡天启所为墓志"，然米芾于其著述中实屡有言及，且多有关于书画艺事者。如于古书画之鉴赏，已见前文所揭《宝章待访录》"跋唐率府长史张旭四帖"，又见于同书"跋唐彭王傅徐浩书张九龄司徒告"，云：

> 右真迹，用一尺高绢书，多渴笔。词云："正大厦者，柱石之力；匡帝业者，辅相之功。生则保其雄名，没犹称其盛德。"今在其孙曲江人岭南县令张仲容处，某官于桂林，借留半月，仍以纸覆裹，欲为重背，仲容惜其印缝古纸，不许。[35]

知亦南官临桂县尉时事。米芾以"嗜古书画之癖"见称于时，所谓"近代酷收古帖者，无如米元章。"[36]又米芾《阅书帖》："芾平生喜书画，老亲见听，直有不足，至亲授以首饰，使购之。尝曰：吾妊汝，梦双角人手携一轴物自空下。"[37]又蔡肇《故南宫舍人米公墓志》："其曾老以上多以武干官显，父光辅始亲儒学。"又米芾跋"张旭四帖"云："余丱见石本于镇戎军"（《书史》作"余丱见石本于关中宋氏"）。又画《阳朔山图》自题识："余少收画图"。因意米芾好书画，嗜收藏，或有受家庭启蒙之影响，而于幼年时便生此爱好，乃至终生不逾。而"张旭四帖"，则为今见文献记载中米芾最早鉴赏之古人法帖。

又米芾南官临桂期间，曾作《阳朔山图》，为今所知米芾最早之绘画作品，载于元陆友《研北杂志》卷下：

> 近见钱塘人家有米元章画《阳朔山图》。米题云："余少收画图，见奇巧皆不录，以为不应如是。及长，官于桂，见阳朔山，始知有笔力不能到者，向所不录，反恨不巧矣。夜坐怀所历，作于阳朔万云亭。"[38]

该画又见于明张丑《清河书画舫》卷九下、清卞永誉《式古堂书画汇考》卷四三所著录，并目为"真是合作"。明邹迪光于万历三十九年辛亥（1611）曾"彷佛为图"，并自题识，略云："昔米海岳少时见此图，谓画笔形容，天下必无此奇岩怪壑。及宦游其地，涉历诸山，翻恨少时所见之图，尚未画其奇，遂自图一卷传于世。余止见赝本，又不得身游其地，亦复彷佛为图，真捕风捉影耳。"是知《阳朔山图》乃米芾南官临桂，游历阳朔山水时的实景绘画作品。宋赵希鹄《洞天清禄集·古画辨》："米南宫多游江湖间，每卜居，必择山水明秀处。其初本不能作画，后以目所见，日渐模仿之，遂得天趣。"[39]是米芾"墨戏"，其初亦曾模写自然，出于实景写生，以多游江湖，每见山水明秀，日渐模仿，故能于逸笔草草间，得自然天成之趣。又意其从"少收画图，见奇巧皆不录"，至后来形成"天真发露，怪怪奇奇"之绘画风格，[40]或有受到"官于桂，见阳朔山"之影响，而始以致之。而后来学米芾云山者，多不能知其本出于实景写生，而徒事奇怪。惜此《阳朔山图》久已不存，唯邹迪光"彷佛为图"今藏于桂林博物馆。

又米芾南官临桂踪迹，曾为僧绍言作诗序，时或在熙宁八年九月间，时以秩满侯代，寓居桂林西山资庆寺。诗序今亦不传，其遗存实物传于今日者，亦为一石刻，即方信孺《宝严晋米公画像记》所谓“伏波岩与潘景纯同游石刻”，熙宁七年（1074）五月刻于桂林伏波山伏波岩：

潘景纯，/米黻。/熙宁七年五月/晦同游。[41]

潘景纯，字和叔，嘉兴人，据林半觉于民国年间访得《历代县令题名碑》记载，曾于熙宁年间任临桂县令。[42]后知永州，有熙宁九年十二月与秦日新、李茂宗游澹山岩题名。[43]又《宝晋山林集拾遗》卷二《送潘景纯诗》：“五年相遇一行频，笑佩笭箵望塞云。曼倩未应徒为米，仲宣何事乐从军。开尊共喜身强健，秣马还惊岁杪分。此别固应犹作恶，天涯老去与谁群。”[44]据诗云“相遇五年”，是或作于元丰元年（1078）前后，时米芾在长沙，而潘景纯则去永州赴北边。是二人“五年相遇”之友谊，乃订交于同官临桂时。

米芾南官止于县尉，虽《广东通志》称其“职事修举，教化兴行”，然其事迹已无可知矣。今揆其踪迹可述者，皆诗文书画艺事。其实物流存今日，而为世人珍视者，为亲笔题书之三处摩崖石刻，一、熙宁六年七月，广州九曜石石刻，时年二十三岁；二、熙宁七年五月，桂林伏波岩石刻，时年二十四岁；三、熙宁八年十月，祁阳浯溪石刻，时年二十五岁，是为今日所能获见米芾最早之存世书迹。[45]据米芾《海岳名言》自叙：“壮岁未能立家，人谓吾书集古字，盖取诸长处，总而成之。既老始自成家，人见之，不知以何为祖也。”[46]是皆为其“未能立家”时所存之仅有的三件书迹，尤为研究米芾之重要资料。

注　释：

① 著录见钱大昕《潜研堂金石文跋尾》卷十三，王昶《金石萃编》卷一三六，瞿中溶《古泉山馆金石文编残稿》卷三。

② 著录见谢启昆《粤西金石略》卷十一，陆耀遹《金石续编》卷十九，陆增祥《八琼室金石补正》卷一〇四。

③ ⑧ 清翁方纲《米海岳年谱》。《粤雅堂丛书》第十四集，3–4 页。

④ 明张鸣凤《桂故》卷四《先政中》。广西人民出版社，1988 年，167 页。

⑤ 清陆耀遹《金石续编》卷十五。中国书店，1985 年《金石萃编》附，6 页。

⑥ 《宋史》卷四四四《文苑传》。上海古籍出版社，1986 年，1488 页。

⑦ 宋蔡肇《故南宫舍人米公墓志》，米宪辑《宝晋山林集拾遗》卷首。书目文献出版社，1990 年《北京图书馆古籍珍本丛刊·89》，166–168 页。

⑨ 《续资治通鉴长编》卷四七一“元祐七年三月戊申”。上海古籍出版社，1986 年，4415 页。

⑩ 元马端临《文献通考》卷三四《选举七·任子》。中华书局，1986 年，325 页。

⑪ 宋庄绰《鸡肋编》卷上。中华书局,1983 年,17 页。米芾是否曾以试优等获赐出身,未见于他书记载。检明张丑《真迹日录》卷一著录“海岳真迹”云:“伏念臣一介微贱,初无片善足称,场屋不第,叨窃赏延。”又宋吴曾《能改斋漫录》卷十二载言章云:“今芾出身冗浊,冒玷兹选,无以训示四方。”疑“后登进士第”者,或误以任子考试为科举考试。

⑫ 宋刘克庄《后村集》卷三二。文渊阁《四库全书》,16-17 页。

⑬ 清道光《广东通志》卷二四〇《宦迹录》。上海古籍出版社,1990 年,4207 页。

⑭ 宋王象之《舆地纪胜》卷九五。江苏广陵古籍刻印社,1991 年,791 页。

⑮ ⑯ 宋王象之《舆地纪胜》卷九五。788 页。《尧山诗》首句,《古今图书集成》、雍正《广东通志》卷六一《艺文》并作“信矣此山高”。

⑰ 《古今图书集成·方舆汇编·职方典》卷一三二〇《韶州府部艺文》。中华书局、巴蜀书社,1985 年,19746 页。

⑱ 宋庄绰《鸡肋编》卷上。17 页。

⑲ 宋曾敏求《独醒杂志》卷五。文渊阁《四库全书》,11 页。

⑳ 故宫博物院藏米芾《法华台诗》帖,《中国书法全集·米芾卷》定为元丰四年书,曰:“此诗作于关中”。据《宝章待访录》跋“张旭四帖”:“余丱见石本于镇戎军”。宋镇戎军属陕西秦凤路,本原州高要县之地,至道三年建为军,位于今甘肃固原县。是米芾至关中乃以幼年侍父游宦,因意《法华台诗》或为现存米芾最早之诗作。

㉑ “药洲”题刻,翁方纲《米海岳年谱》系于元祐元年,以未见《九曜石》诗刻,而误以左方时仲等丙寅题名为一时。道光《广东通志》已疑其误:“八年以后、元祐三年以前则在长沙江淮间,安有元祐元年复游广州题药洲之理哉。”及陆耀遹著《金石续编》,见《九曜石》诗刻,始明“药洲题字因与熙六年仙掌诗刻同时,故不别署年月。”

㉒ 清道光《广东通志》卷二〇七《金石略》,3725 页。

㉓ ㉗ 宋米芾《砚史·端州砚石》。江苏古籍出版社,1986 年《美术丛书》,1272 页。

㉔ 《四库全书总目》卷一一五《子部》之《端溪砚谱》提要:“此谱所载,于地产之优劣,石品之高下,皆剖晰微至,可经依据。至如当时以子石为贵,而此独辨其妄。故荣芑以为稍异于众人之说,盖指此类而言。自米芾《砚史》已云:遍询石工,未尝有子石。芾为浛光尉,尝亲至端州得其详,而其言正与此合,亦足以知其说之真确也。”

㉕ 宋李之彦《砚谱》,《说郛》(宛委山堂本)卷九六。上海古籍出版社,1988 年《说郛三种》,4395 页。

㉖ 宋苏易简《文房四谱》卷三《砚谱》。中华书局,1985 年《丛书集成初编》,36 页。

㉘ 宋祝穆《方舆胜览》卷三四。文渊阁《四库全书》,13 页。

㉙ ㉟ 宋米芾《宝章待访录》。《美术丛书》,433 页。

㉚ ㉝ 元陆友《砚北杂志》卷上。文渊阁《四库全书》,20 页。

㉛ ㊸ 清王昶《金石萃编》卷一三三。中国书店,1985 年,5 页。

㉝ 清道光《永州府志》卷十八中《金石略》引。清同治六年(1867)重校刻本,38页。

㉞㊻ 宋米芾《海岳名言》。《美术丛书》,431页。

㊱ 宋陈鹄《耆旧续闻》卷九。文渊阁《四库全书》,3页。

㊲ 明毛子晋《海岳志林》。江苏广陵古籍刻印社,1983年《笔记小说大观》,164页。

㊳ 元陆友《研北杂志》卷下,20–21页。又嘉庆《广西通志》卷二一七《金石略三》跋米芾还珠洞题名,所记题识不同,云:"《志林》载元章有《阳朔山图》:以拜石人居岩壑至奇之地,作宦佳处,当无过于此。"

㊴ 宋赵希鹄《洞天清禄集》。《美术丛书》,560页。

㊵ 元汤垕《画继·宋画》。文渊阁《四库全书》,25页。

㊶ 著录见谢启昆《粤西金石略》卷三,陆耀遹《金石续编》卷十五,陆增祥《八琼室金石补正》卷一〇四。伏波岩又名还珠洞,《米海岳年谱》作"伏波岩即龙隐岩",误。

㊷ 林半觉《北宋大画家米芾桂游石刻考释》:"笔者于1940、41年间,曾普遍访拓桂林衙署、寺庙、祠堂、会馆碑刻,得《历代县令题名碑》于临桂县署旧址,因知潘景纯为临桂县令,现在拓本犹存。"文载《广西师范学院学报》1981年1期,该石刻今已无存,拓本亦未见。

㊹ 宋米芾《宝晋山林集拾遗》卷二,180页。

㊺ 清孙星衍《寰宇访碑录》著录碑目,湖北襄阳有治平元年(1064)米芾撰并行书《寄薛绍观》碑(卷六);又安徽芜湖有熙宁元年(1068)七月黄裳撰米芾正书《太平州芜湖县新学记》(卷七)。皆未见于他书记载。

林京海:桂林市文物管理委员会

苏东坡贬放岭南时的书法创作

叶鹏飞

一

在岭南文化发展的进程中，历史上一批著名的中原贬臣在被流放岭南期间，对岭南学术文化的形式与发展作出了突出的贡献。历代被贬岭南的士大夫很多，仅唐、宋就有李邕、韩愈、李德裕、刘禹锡、寇准、秦观等等，而在众多的贬臣中，苏东坡与岭南的关系最深，影响最大。

苏东坡是我国历史上的文坛巨擘，他不论在诗词、文章上，还是绘画、书法上，都是开宗立派者，就书法艺术而言，他是继唐代颜真卿之后的又一位继往开来的书法大师，他以那独具的天真烂漫、质朴古雅而又超然豪放的风韵，在书法史上有着崇高的地位。苏东坡一生奔波，几经浮沉，在他人生的最后八年，与岭南结下了不懈之缘。在贬放岭南时期，他不但留下了许多脍炙人口的诗文，而且还留下了许多秉烛千秋的有着高超境界的书法杰作。苏东坡传世有 160 余件书法作品，而其中 20 件是其接到贬逐岭南的廷旨后所作的。现将苏东坡在岭南所作书法传世作品列表如下：

作品名称	创作年代	书写地点	类别	尺寸	备注
洞庭春色赋、中山松醪赋合卷	绍圣元年 1094 年	赴岭南途中	墨迹	306.3×28.3cm	吉林省博物馆藏
旦 夕 帖	绍圣元年 1094 年	赴岭南途中	揭本	心高 29.5cm	《成都西楼苏帖》
令 子 帖	绍圣元年 1094 年	赴岭南途中	墨迹	30.3×25.6cm	台北故宫博物院藏
罗池庙诗碑	约绍圣元年以后	惠州	揭本		又名《荔子丹碑》
出 迎 帖	绍圣二年 1095 年	惠州	揭本	心高 29.8cm	《成都西楼苏帖》
诵 詠 帖	绍圣二年 1095 年	惠州	揭本	心高 30.6cm	《成都西楼苏帖》

作品名称	创作年代	书写地点	类别	尺寸	备注
明叟帖	绍圣二年 1095年	惠州	揭本	心高29.5cm	《成都西楼苏帖》
澹面帖	绍圣二年 1095年	惠州	揭本	心高29.8cm	《成都西楼苏帖》
节哀帖	绍圣二年 1095年	惠州	揭本	心高29.5cm	《成都西楼苏帖》
时走湖上帖	绍圣二年 1095年	惠州	揭本	心高30.6cm	《成都西楼苏帖》
长至帖	绍圣元年 1094年	惠州	本揭	心高30.6cm	《成都西楼苏帖》
法舟帖	绍圣元年 1095年	惠州	揭本	心高29.8cm	《成都西楼苏帖》
子野出家帖	绍圣元年 1095年	惠州	揭本	心高29.5cm	《成都西楼苏帖》
二图疏赞	绍圣元年 1095年	惠州	揭本	心高29.5cm	《成都西楼苏帖》
黄桼帖	绍圣元年 1096年	惠州	揭本	心高29.5cm	《成都西楼苏帖》
酥梨帖	绍圣元年 1096年	惠州	揭本	心高29.8cm	《成都西楼苏帖》
致南圭使君帖	绍圣元年 1096年	惠州	墨迹	26.1×20.9cm	台北故宫博物院藏
归去来辞卷	绍圣元年 1096年	惠州	墨迹	181.8×32cm	台北故宫博物院藏
渡海帖	元符三年 1100年	海南澄迈	墨迹	40.2×28.6cm	台北故宫博物院藏
答谢民师论文帖	元符三年 1100年	清远	墨迹	96.5×27cm	上海博物馆藏

从表中可看出,苏东坡在赴、出岭南途中所作3件,在惠州所作14件,在海南1件,在清远1件。这些书法作品,成为了书法史上的光辉篇章。尤其是《洞庭春色赋、中山松醪赋合卷》、《归去来辞卷》和《答谢民师论书帖》是苏东坡最有名的传世墨迹5篇中的3篇,(另2

篇为《赤壁赋》和《黄州寒食帖》）。

二

苏东坡在绍圣元年（1904 年），他 59 岁时，开始了他一生中最艰难的最后 8 年。闰四月三日，他被削去了端明殿学士、翰林学士衔，罢定州任，以左朝奉郎出知英州（今广东英德），朝廷还要他立即赴任。苏东坡只得“火急治装，星夜上道”[①]，独携幼子苏过及侍妾朝云，开始了他的万里南行。也是从这时起东坡的人生思想发生了急剧的变化，开始了对自己一生的反思。意识到自己在政治上一生没有忘怀现实，始终“窃怀忧国爱民之意，自为小官，即好僭议朝政”，换来的是“信而见疑，忠而被谤”的结果，“屡以此获罪”[②]。苦闷、彷徨、困惑、迷惘，交集在他的心中，也出现在他的诗文和书作之中。他在南行途中，车与劳累，一路奔波，途中又二次被贬，最后落为宁远军节度副使，惠州安置，这一连串的打击，使苏东坡“忧悸成疾，两目昏障，仅分道路”[③]，幸好一路有许多朋友照应，在奔波中略有安慰。

《洞庭春色赋、中山松醪赋合卷》就是苏东坡在南行途中为友人书写的。其内容《洞庭春色赋》是苏东坡在颍州任上，时元祐六年（1091 年）所作。此赋引文为：“安定郡王以黄柑酿酒，名之曰洞庭春色”，安定郡王为赵世准，其子赵德麟时为承议郎签判颍州，与当时的知州苏东坡极为友善，曾以洞庭春色酒招待他，苏东坡乘兴作了此赋。赋中的“追范蠡于渺茫”，正是其倦于政争，而想逃避出世的流露。元祐八年（1093 年）九月，苏东坡再贬定州后，以松醪酿酒，名中山（定州为古中山国）松醪，因而赋之成章。所以，当苏东坡在贬放岭南的途中，于凄风苦雨的四月廿一，路过河南襄邑，适和知友张传正之甥欧阳思仲相遇并得款待，感激之中联想到张传正曾经喜欢他写的《洞庭春色赋》，就此一并书出赠欧阳思仲，以作谢别。

韩愈说：“天地事物之变，可喜可愕，一寓于书”[④]，此卷书法，也正是如此。苏东坡书此卷时，窗外大雨滂沱，他心中的极大郁垒全部被洗却，怀抱着一颗澄明之心，井井有条的逐字书完一丈多长的二赋合卷，完成了他一生中留传下来的最为大幅的书作。卷中成熟的、运用自如的技法、超然生死的气度，使其能寓激情于从容，以草意而作行楷，通篇一气呵成，如长江大河，奔腾不息，这是一种高度激情的创造物。这卷书法，充满着旷古的时间感、沉重的历史感和深邃的现实感，以至升华出的人生空漠感和归宿感，充分表现出苏东坡探寻人生意义和生命价值的复杂历程。

三

东坡于当年九月渡大庾岭，达广州，于十月二日到达惠州贬所，开始了他艰难而又超然的流放生活。

在惠州的三年间，他寄情翰墨，以诗文书法自娱。在惠州的书作流传至今最多的是苏东坡给程正辅的信札。

程正辅，名之才，是苏东坡的母舅之子。皇祐四年（1052 年），苏东坡之姐八娘嫁程正辅，

二年中因不堪舅父母的虐待和程的助虐,忧郁而死,年仅 18 岁。因此苏东坡一家与程家断绝来往。绍圣初,朝廷命程正辅为广南东路提刑(路一级的官员,掌狱讼之事),似有利用矛盾,加害苏东坡之意。事实上,程正辅并未这样做,他两次前去看望,并在生活上予以帮助,苏东坡也因念母故,渐次和好,恢复了亲友关系,且有诸多唱和。程正辅于绍圣二年(1095 年)二月第一次专程到惠州去看望苏东坡,苏东坡为此而有《出迎帖》,相会十日后离去,他又作了《诵詠帖》以寄。此后,苏东坡留下来的《澹面帖》、《节哀帖》、《时走湖上帖》、《长至帖》、《法舟帖》、《黄柰帖》和《酥梨帖》,都是他给程正辅的手札,内容或是唱和、或是问候、或是家事及托其办事,从中也看出苏东坡对程正辅的感激之情。他还有《次韵正辅表兄江行见桃花》、《追饯正辅表兄至博罗,赋诗为别》等许多诗作[5],这些书作和诗作证明了他俩捐弃前嫌,相处甚欢的场面。

在惠州,前来拜访苏东坡的人很多,因此他写给朋友的信札也多,留传下来的即有写给僧人宝月大师的信札《明叟帖》和秀才吴子野的《子野出家帖》,还有《致南圭使君帖》等。所有这些在惠州的信札,一扫《洞庭春色赋、中山松醪赋合卷》中的矛盾复杂的心情,更多的呈现出超脱、自在的境界。

在惠州,苏东坡可谓是一个生活的强者,他能将自由不羁的个性和淡泊人世、随遇而安的处世态度惊异的统一在一起,将一个与丑恶、荒诞、卑俗、冷酷的现实世界变成了一个有诗意的世界,并不断美化、诗化这个世界,从而不断清除和弥补现实生活中的窘迫和阙失,快活地生活着:“白发萧散满霜风,小阁藤床寄病容。报道先生春睡美,道人轻打五更钟”[6];“罗浮山下四时春,卢桔杨梅次第新。日啖荔枝三百颗,不辞长作岭南人”[7]。可以说,苏东坡在惠州的书法创作,也正是他这种心境的反映——浪漫、洒脱、超然。

苏东坡赴惠州途中,虽然书两赋,似续《离骚》,但他决不会去步屈原的后尘,也不会去“江海寄余生”,当然更不可能“乘风归去”、“遗世独立,羽化而登仙”。对他来说,真正解脱的是诗文书画的创作。在惠州,他仰慕陶渊明,做了许多和陶诗,开了和古人诗的先例。还对陶的人品、个性、诗艺、人生观和处世态度进行了多方面的探讨和借鉴,并把陶渊明作为自己的千载挚友:“我即渊明,渊明即我也”[8]。因此,他多次书写其《归去来辞》。现藏故宫博物院的苏东坡《归去来辞卷》即是在惠州所书。此卷亦是其代表作之一,书法显得从容而严谨,可谓是东坡在惠州的精心之作。

黄庭坚在跋苏东坡书法时说:“东坡道人少日学兰亭, 故其书姿媚似徐季海。至酒酣放浪,意忘工拙,字特瘦劲似柳诚悬,中岁喜学颜鲁公、杨风子书,其合处不减李北海”。又说:东坡“中年书圆劲而有韵,大似徐会稽,晚年沉着痛快,乃似李北海。此公盖天资解书,比之诗人,是李白之流”[9]。这道出了苏东坡书法的转益多师和晚年书法超然豪放的特点。苏东坡的书法颇有魏晋气度,其笔势,笔法采自钟张旧体,不论是略工整的、还是略带草法的,其书风的豪迈之气有如李白的诗歌。苏东坡是写意书风的开创者,“东坡风格”的形成,是与他身体力行所分不开的。他曾说:“兴来一挥百纸尽,骏马倏忽踏九州。我书意造本无法,点画信手烦推求”[10],他看清楚重“法”度的唐楷,缺少抒情性和书意美,很难兴来一挥,认为书法同诗词、绘画及其他文学作品一样,是抒情写意的工具。

从苏东坡晚年在惠州的书作来分析，黄山谷所说的书家中除柳公权外，徐浩书法本以李邕为法，故其书体偏扁，结字宽松而用笔稍带隶意。颜真卿书中也有李邕的痕迹，可颜书比李书更为宽博雄浑，杨凝式书法在很大程度上取自颜法。因而苏东坡的书风形成过程大体上是以李北海为基线，广采博取之后，直追魏晋的。若将苏东坡在惠州所作的信札与王献之《廿九日帖》和王僧虔《太子舍人帖》相对照，即可看出苏东坡书法的取法源头。

苏东坡在惠州为自己在白鹤峰的住所题写了“思无邪斋”的匾额，又在《和陶移居》中写道：“葺为无邪斋，思我无所思”，“江山朝福地，古人不我欺”[11]。人既活在大千世界上，就必然要有所思虑，但只要有所思虑，便必然要陷入功利的忧患价值的困惑之中。怎样解除这一困惑，真是这《和陶移居》之诗，敞开心灵，尽情地感受完备的万物，穷通靡虑，化迁祸福，走向无往而不乐的境界。所以在惠州书写的《归去来辞卷》的意境，也正是这种精神的注脚。

四

当苏东坡已喜欢上惠州的生活时，却又遭到了进一步的打击：在绍圣四年（1097 年）四月，他 62 岁时，再被贬为琼州别驾、昌化军安置，不得签署公事。他只得于六月到雷州，并与遭贬滕州，也赶到此相会的弟弟苏辙一聚后渡海，七月二日到达儋州昌化军贬所。

苏东坡在儋州依旧是一个生活的强者，他建立了自我的人生标准和生活方式。他在寄子由的诗中说：“平生学道真实意，岂与穷达俱存亡？”[12]，他借重佛祖和陶渊明，以展开自身的人生意义思辨和现实的实用价值思辨，彻底摒弃尘世，在广阔的天地中牢牢地握住自我：“他年谁作舆地志，海南万里真吾乡”[13]。可以说，苏东坡到了儋州，思想境界达到了前所未有的高度。在儋州三年中，他经常以诗文书法自娱，可惜留传至今的书迹却没有一件，甚是遗憾之事。在岭海书写的留传至今书作只有一件，这就是《渡海帖》。此为苏东坡在元符三年（1100 年）五月，他 65 岁时，朝廷大赦，他以琼州别驾身份安置廉州（今广西合浦县），在回途中到了澄迈而书的。

《渡海帖》又名《致梦得秘校尺牍》。此帖中所称的“梦得秘校”即赵梦得。赵曾为苏东坡奔走中州探望家属，对流落岭海几年的苏东坡关照极多，苏东坡对他很感激，有好茶则非请赵梦得会饮。因此，路过澄迈时，可异赵梦得北行未归，很遗憾，便留下此札付其子，盼能在渡海以后相见，帖中“不尔，未知后会之期也”之语，流露出对这位患难之交的思念。此帖用笔厚重，字形大小错落，在压抑感中透显伸张“矫首独傲世，委心还乐天”[14]，似乎与他悲剧性的人生历程息息相关，从作品中能感觉出他在心灵痛苦与悲哀中的振作精神，故字势显得特别雄强，也正是他烈士暮年的心境写照。

苏东坡于六月二十日夜渡海至雷州，七月四日至廉州贬所，不久便迁舒州团练副使、永州（今湖南零陵县）居住。于是苏东坡开始北上，从九月起经由滕州、广州于十一月抵英州，十二月抵韶州。经过清远峡山寺（亦即清远县东北三十里之广庆寺）时，他留下了一篇宏伟之作——《答谢民师论文帖》。

谢民师为江西临江人，名举廉，是临江四谢之一（另三谢为其父懋、叔岐、弟世充），元丰八年（1085 年）进士，与苏东坡为文友，他另有《往年宿瓜步梦中得小绝录示谢民师》等诗[15]。

《答谢民师论文帖》内容与《苏轼全集》相对照,帖前缺150余字,起首"轼启是文意疑若"八字可能为后人用残存字所补[16]。

五

苏东坡的书法的高超境界的取得,是与他扎实的书法功底所分不开的。

他在书法上走自己的路,不拘成法。在执笔方法上,他采取了异于常人的"单钩法",好用大指、中指和食指三指握管,略仿现在的硬笔执法,别人讽刺他用笔不合古法。黄山谷曾替他辨解说:"士人多讥东坡用笔不合古法,彼盖不知古法从何出尔"[19]。只要能随心所欲地写好字。他在墨法上采用"聚墨法",董其昌说他的书法"每波画尽处,隐隐有墨痕和黍米珠,嗟乎,世人且不知有笔法,况墨法乎"[20],他是用浓墨的能手。从这些人的评价中,可知苏东坡在执笔和用墨上都有着独特之处,他虽自称"我书意造本无法",实际上他是最善于吸取和融合各家之长的能手。在结体上,他除了研习古人之书外,还受到同时代书家如欧阳修、司马光、曾布、钱勰等人的相互感染,但是他善变通、多创意,其书形成偏扁的体形、横向展开的势态、向右上欹侧的风姿,圆润而肥厚、外柔而内刚,潇洒出尘。正因为苏东坡能食古能化、师今能变,以至远远超出同时代的书家,与众不同。

苏东坡的书法的高超境界的取得,还与他高尚的情操所分不开。他能在官场的逆境中超脱于万物,让心灵进入幽、深、清、远的境界。苏东坡对于文学、书法这精神世界的产品,是充满自信的,相信这个世界创造美好的东西是永恒的,大悲观中有大乐观在其中。因此,诗词、文章、书画成为了他逃避现实社会的快乐源泉。苏东坡自己也说:"某平生无快意事,惟作文章,意之所到,则笔力曲折,无不尽意,自谓世间乐事无逾此者"[21]。他这发自内心的源泉中,涌出了自出新意、不践古人而不失法度的书法;涌出了"大略如行云流水,初无定质,但常行于所当行,常止于所不可不止,文理自然,姿态横生"[22]的文章。儒家的乐天安命、道家的顺应自然、佛家的随缘自足,在苏东坡的身上已水乳交融般地结合一起,化而成为丰富的想象、豁达的胸襟、豪迈的性格,以及善于以理智控制感情,在任何情况下都不气馁等等特点,构成了苏东坡"遇他人以为极艰极苦之境,而能外形骸以理自胜"[23]之境。

苏东坡书法能有这么多作品传世,流芳千古,还与他的人格力量所分不开的。在岭南期间,虽身处逆境,可时时想着百姓,为当地办了不少好事,如推广新农具水碓、水磨和秧马等。在儋州,他指导和鼓励当地人学习文化,纠正了当地的一些落后习俗。还在载酒堂(后来的东坡书院)办学授徒,对远道而来求学的学子循循善诱,为当地儿童的朗朗读书声而欢欣鼓舞。苏东坡已对岭海充满了感情,临行还作《别海南黎民表》:"我本海南民,寄生西蜀州。忽然跨海去,譬如事远游"[24]。岭海人民也把他视为自家人,跟他学文化、学"东坡语",自今儋县方言中仍夹有浓重的四川口音。《迁建儋州学记》载:苏轼离开儋县后,"今十余年,学者彬彬,不殊闽浙"[25],可见苏东坡对当地文化发展的巨大影响。他的书法上至公卿王孙,下至村妪乡翁无不视为珍宝,他自己在诗中曾披露道:"书成辄弃去,谬被旁人裹"[26]。元祐间的党禁,他的墨迹被毁,碑刻被磨,一当禁令撤除之后,墨迹、碑刻忽又重新出现,原来那是人们深藏秘宝,

常暗里欣赏，一旦机会来到，自然重见天日。这种对苏东坡书法的珍爱，实在令人感动。他在岭南的流传至今的书法作品，也成为了书法史上光辉的篇章。

苏东坡于建中靖国元年（1101 年）正月四日从南雄大庾岭出发去虔州（今江西），结束他在岭南的流放生活，后在北上途中，留下了他存世的最后二件作品：《万卷堂诗帖》和《江上帖》。苏东坡于当年上表请老，乞往常州，并病逝于常州，年 66 岁。

注　释：

① 苏轼《赴英州乞舟行状》。《苏轼全集》，上海古籍出版社，2000 年版，1357 页。
② 苏轼《辨贾易弹奏待罪札子》。同上，1281 页。
③ 同①。
④ 韩愈《送高闲上人序》。《历代书法论文选》，上海书画出版社，1996 年版，292 页。
⑤ 见《苏轼全集》，同①，479 页。
⑥ 苏轼《纵笔》。同上，502 页。
⑦ 苏轼《食荔支二首·其二》。同上，499 页。
⑧ 苏轼《书陶渊明东方有一士诗后》。同上，2127 页。
⑨ 黄庭坚《评东坡书真行参半》。《中国书法全集·36》，荣宝斋，2001 年版，474 页。
⑩ 苏轼《石苍舒醉墨堂》。同①，56 页。
⑪ 苏轼《和陶移居二首·其二》。同上，498 页。
⑫ 苏轼《吾谪海南，子由雷州被命即行了不相知，至梧乃闻其尚在滕也，旦夕当追及，作此诗示之》。同上，510 页。
⑬ 同上。
⑭ 苏轼《归去来集字十首·其四》。同上，538 页。
⑮ 见《苏轼全集》，同上，546 页。
⑯ 文见《苏轼全集》，题为《与谢民师推官书》，同上，1652—1653 页。
⑰ 苏轼《题二王书》。同上，2163 页。
⑱ 苏轼《柳氏二外甥求笔迹二首·其一》。《中国书法全集·34》，荣宝斋，1991 年版，588 页。
⑲ 黄庭坚《跋东坡水陆赞》。同⑨，473 页。
⑳ 董其昌《画禅室随笔》。《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979 年版，539 页。
㉑ 何薳《春渚纪闻》卷六·引，（常州图书馆藏）。
㉒ 苏轼《答谢民师论文帖》。也同㉔。
㉓ 刘熙载《艺概·诗概》。上海古籍出版社，1979 年版。
㉔ 见《苏轼全集》，同①，540 页。
㉕ 见《中国地域文化》。山东美术出版社，1997 年版，2663—2664 页。
㉖ 苏轼《次韵子由论书诗》。同①，49 页。

叶鹏飞：常州市刘海粟美术馆

蜚声岭南的顺德历代书法名人

林家强

珠江三角洲上的一颗明珠——顺德,“物华天宝,人杰地灵”,历史上文化昌盛,自明景泰三年(1452)建县至清末民初400多年来,出现了不少颇负时誉的书法名人,本文就此作一个简单的介绍。

明代景泰至崇祯年间,梁储、梁孜、钟晓、赵善鸣、赵善和、赵鹤随、邓翘、岑万、薛藩、欧大任、欧必元、欧主遇、黄泽、黄著、黄常、黄圣年、黄昌祯、梁典、梁有年、梁思年、梁梦阳、梁王翰、梁家棣、梁元柱、佘嘉诏、冯昌历诸人均有书名。

梁储(1453—1527),字叔厚,又字藏用,号厚斋,晚号郁洲。石硝人。名儒陈白沙学生。明成化甲午(1474)科举人,戊戌(1478)科进士,官至吏部尚书、华盖殿大学士、加太子太师衔。善书,明王世贞《国朝名贤遗墨》载其书迹。其孙梁孜,工画善书,楷书得文征明结法。

钟晓(成化—嘉靖),字景阳,龙江人。弘治壬子(1492)科举人,官至南京监察御史。善书,宗法苏东坡、米元章,丰润秀劲。

赵善鸣(1466—1534后),字元默,号丹山,龙江人。名儒陈白沙门人,世称丹山先生。弘治辛酉(1501)科举人,官南京户部员外郎、郎中,迁云南曲靖府知府。工诗、善真、草书,有褚遂良、米芾笔意、名噪乡里,誉为“神品”。其同乡邓翘,字孟材,号钓台归客,亦是陈白沙门人。正德岁贡生,任江西浮梁教谕。工草书,为世珍宝。黄常,字克庸,号木斋,龙江人。弘治乙卯(1495)科举人,官罗城知县。善行书。薛藩,字侯宣,龙江人。万历已丑(1589)科进士,官至云南按察使。善书法,楷、篆并工。

欧大任(1516—1596)字桢伯,号崙山,岁贡生。官至虞衡郎中。工诗善书,其书取法颜真卿、苏东坡,厚重宽博。从孙欧必元,字子建,诸生,善吟咏,有诗名。工章草书,体势古雅。必元从弟欧主遇,字嘉可,副贡生。亦善诗,工草书。

梁元柱(1588—1635),字仲玉,又字森琅,伦教人。明万历戊午(1618)科举人,天启壬戌(1622)科进士,授庶吉士,改陕西道御史。为人刚正不阿,不肯媚事权贵,天启四年上《穹苍告变疏》弹劾奸阉魏忠贤,被其借故削职。元柱回广州筑园,与邝露、黎遂球等人诗酒高会,挥写书画。工行草书。现藏于广东省博物馆的《出山首疏》横卷,字体清雄园浑,沉着端重,书评家马国权先生说此书“甚得鲁公‘三稿’之法,与《争坐位稿》不但书风肖似,而忠义之气亦复近同”。

公元1644年,清兵入关,明朝灭亡。一些有民族气节的士人,他们不肯与清朝合作,便隐居山林,借书画来发泄自己幽忿之情,故其书法往往表现出自己独特的个性。这时期善书者有薛始亨、薛起蛟、薛伯蒲、薛伯苻、彭睿、陈恭尹、何绛、佘志贞、冼瞻宗等。

薛始亨（1617—1686），字刚生，号剑公，龙江人。府学生。少从学于明末“岭表三忠”之一陈邦彦。好黄老之学，尝遇异人授剑术，因号剑道人。明亡后遁迹罗浮、西樵二山，故又号二樵山人。他多才多艺，能诗古文词，琴、棋、书、画样样皆精。善草书，学十七帖，清朗爽劲，意态俊逸。其弟薛起蛟，字牟山，一字炎洲，贡生，与兄并负文名，亦善草书，气势雄健，跌宕有致。其子薛伯蒲，字子守，号莲江老樵，书法并工楷、草。族人薛伯苻，工行书，临摹兰亭各种版本，均惟妙惟肖，得其神韵。

彭睿壦（明崇祯—清康熙）字公吹、一字闻自，号竹本，别署龙江村獠，龙江人。其父彭耀因明末桂王与唐王相争被杀，睿壦痛绝，立祠祀父于广州。明亡后隐居乡野，与罗孙耀、梁梿等人结诗社唱和，并以书画寄意。他工画善书，以草书著称，其书势态灵动，筋节皆劲，脱胎于怀素而自成一家，号“竹本派”。马国权《岭南书法丛谭》云：“他的书法……以柳书为体骨，用盘回曲折之笔，分别以左偃右仰、或轻或重的点画以取姿，但筋节皆劲，狂放之中而有清刚之气。又如急湍咽石，曲折奔流。论书艺人品，他是完全可与黄道周、傅山并肩而无愧的”。由于处于穷乡僻壤，使其书名未能远播。

陈恭尹（1636—1700）字元孝，号独漉子，又号半峰，晚号罗浮布衣，龙山人。其父陈邦彦，号岩野，抗清捐躯，英勇就义，为明末“岭表三忠”之一。工书法，有刚健之气，恭尹幼受庭训，博学多才，工诗书画。诗名岭南，与屈大均、梁佩兰并称“岭南三大家。”书法各体皆能，尤善隶书，得力于《夏承碑》，并参用了草法，书体古拙、洒脱，有独特的个性，被誉为清初广东第一高手。其草书结体特异气势甚劲。行书亦清秀绝俗，风神朗发，有李北海、赵松雪风貌。其子陈励，工楷书。

何绛（1626—1712）字不楷，号孟门，羊额人。工行书，瘦硬通神，极具骨格，有李北海笔意。同时人佘志贞，善章草书，古雅遒劲。

据《顺德县志》记载，清康熙、雍正时期，左玉成、左业光、潘衍泗、佘锡纯、刘云鹄、刘云汉、林子玿、郑际泰、黄最、黄锦心、严省、朱文渊、胡拜书、胡汝峻等人皆善书。

左玉成，字丹图，号我斋，龙山人。以西隆州学岁荐选丰顺教谕，未赴改连州训导，主星江书院。行书宗法米元章，得其笔意。玉成子晋泰，工篆书。

林子玿，龙山人。工篆、隶，善刻印。郑际泰，林头人，工行书。佘锡纯，大良人，工楷法，年九十三仍能书蝇头小楷。严省，黎村人，擅榜书名著岭南。潘衍泗，古楼人，善真、草书。

乾隆盛世，社会生产力得到较大的发展，推动了文化艺术的发展。这时，顺德书坛上出现了不少饮誉岭南的书家，他们之中的佼佼者大都是诗书画“三绝”的人物，如乾隆早期的苏珥、中晚期的张锦芳、黎简、黄丹书。

苏珥（1710—？），字瑞一，号古侪，晚号睡逸居士，碧江人。是督学惠士奇的门生，为“惠门四俊”之一，誉为“南海明珠”。乾隆戊午（1783）科举人。工隶、行、草书。隶书有古拙味，行书疏拓秀媚，草书遒劲，尤擅榜书。《岭南书法丛谭》评他的书法“峭劲拔俗，力能扛鼎”。与苏珥同时的有得到惠士奇赏识、工书善刻印的陈村人欧瑶；能写“二王”体的大良人龙应时；喜篆、隶，曾当过黎简的老师、众涌人卢松长；能写一手漂亮的欧体字，曾为黄丹书家庭教师、樟冈人陈晟炽；书学虞世南、褚遂良，其书有“平沙落雁”之称的龙江人张允良；工行楷书

的大良人罗应举;书法一片天真、写篆隶俱妙的大良人罗天尺及其弟、善写钟繇体的罗天俊;写行草书,有米芾笔意的大良人罗圣北。

张锦芳(1747—1793),字粲夫,一字药房,又字花田,龙江人。优贡生。清乾隆庚子(1780)乡试解元,己酉(1789)科进士,授翰林院编修。学问淹通,诗书画"三绝"。其诗名与黄丹书、黎简、吕坚并称"岭南四家",又与胡奕常、冯敏昌称"岭南三子"。画工山水、花卉,苍润秀劲,尤擅画梅花。书法各体皆能,特别对汉隶有较深的研究,喜临《礼器》、《史晨》、《乙瑛》、《华山》等名汉碑,所写隶书形神俱备,结构严谨,波磔抑扬有致。楷书学钟繇,行草法王右军、李北海、赵松雪诸家。

黄丹书(1757—1806),字廷授,号虚舟,大良人。优贡生。乾隆乙卯(1795)科举人。他与张锦芳一样,是诗书画"三绝"的文人。诗出入唐宋,近苏东坡,是"岭南四家"之一。书法能写楷、隶、行、草。楷学欧阳询、虞世南;隶书学"熹平石经",得其神貌,书评家马国权认为其隶书"较之享誉一时的金匮钱咏,书艺是高出许多";行草书学晋唐名家,刚健婀娜,有王右军风貌。其子玉衡,承家学,能诗文,善书法,各体皆工。侄玉绳,童年喜书法,临写汉《熹平石经》颇有法度,深受书画家黎简的赞赏,惜年二十而卒。

黎简(1747—1799),小名桂锦,字简民,一字未裁,号二樵,石鼎,百花村夫子,香国花农,陈村弼教百花村人。乾隆己酉(1789)拔贡生。多才多艺、诗书画印"四绝"。诗学李长吉、杜少陵、黄山谷,诗风清奇峭,诗名远播,为"岭南四家"之一。画工山水、人物、花卉,是广东著名画家。书法各体皆能、行草书宗"二王"、李北海、褚河南,晚年学苏东坡、黄山谷,疏秀宕逸;隶书法《熹平石经》;印学秦汉之法,尤善铸铜印,淳厚苍雄。与黎简同时的书家还有黎简的挚友,工褚河南体的杏坛人苏膺瑞;有喜金石文字,善楷法、为书法家伊秉绶折服的古楼人冯龙官;有一生精研书法,工行草书,临摹古帖能乱真的均安三华人欧阳显;有著《画说》、书学米元章的龙江人温汝能;有能为擘窠大字的均安对田人冯达昌;有写草书具张旭笔意的龙山人黄松;有善写章草的均安豸浦人,著名诗人胡亦常;有大良清晖园主,书学王右军的龙廷槐。

逮至嘉庆时期,梁元翀,梁蔼如、苏引寿、吕培等亦一时名家。

梁元翀(1764—1832),字章远,号侪石,别署三松居士,大良人。喜画山水,画成,必题韵语于上,书法黄山谷,人称"三绝"。

梁蔼如(1769—1840),字远文,号青厓,麦村人,侨居佛山。嘉庆甲戌(1814)科进士,官内阁中书。喜吟咏,工书画。书法诸体皆能:篆学《峄山碑》,隶学《夏承碑》,真学颜鲁公,行学苏东坡,草学王右军。

苏引寿(1788—1862),字愿如,号仙芝,杏坛人,广东"画坛怪杰"苏仁山之父。工行草,学欧阳询、苏轼,潇洒劲丽。

吕培,字植之,号荔帷,大良人。嘉庆己卯(1819)科举人。工诗赋,精刻印。能书篆、隶、行各体:篆学李阳冰,结体妍秀,活泼自然,与同时代的篆书名家钱坫、孙星衍相比毫不逊色;隶临《孔庙碑》、《礼器碑》;行书法苏东坡。其兄吕翔,字子羽,号隐岚,亦能写隶书。

与梁元翀、梁蔼如同时的书家还有龙山人温汝适、温汝遂昆仲,羊额人何太青、何荣森,

大良人龙元任、龙元份昆仲，马岗人佘启祥等均善行、草书；张锦芳之子张思齐、龙江人蔡超群、龙山人刘万程、桂洲人胡联泰、严询、大良人冯苓、陈村人欧清皆工隶书。桂洲人胡汝能篆、隶、行、楷各体，称妙品。

道光之时，两位画坛高手苏六朋与苏仁山，同时又是著名的书家。

苏六朋（1796—1862）字枕琴，号怎道人，怎叔、南溪渔隐、浮山樵者，南水村人。年青时学画于罗浮山德堃和尚；中年后在广州定居，以教学和卖字画为生。他不单绘画了得而且还是个全能的书家，能书篆、隶、行、草各体，尤善作擘窠大字。

苏仁山（1813—1850）字静甫，号长春，别署长春道人，杏坛居士，杏坛人。苏引寿子。书画皆精，画法奇特，造型夸张，有木刻味，被誉为广东"画坛怪杰"。他能书多种字体，隶书有的写得舒展、飘逸，有的写得古拙遒劲；行书法米元章，雄健爽利；篆体仿缪篆。他喜欢在画面上随心所欲地、横七竖八挥写上各种书体，给人一种与众不同的感觉。

除了苏六朋、苏仁山外，蔡锦泉、梁琛、梁九图、严显、潘楷、潘绍经、潘鸣球，黄允球、罗传球、罗惇衍、罗家勤、欧阳迈、谭思铎等人的书法亦为人称道。蔡锦泉、字春帆，龙江人，画家谢兰生婿，善行书。梁九图，字福草，号十二石山斋主人，麦村人，寓居佛山。工诗，善书画，能写篆、行、草各体。严显，字时甫，黎村人，有文名，行书法李北海。潘楷，号小裴，冲鹤人，善行书，宗苏东坡。潘绍经，字汉石，冲鹤人，各种书体无所不能，尤工汉隶，取法《熹平石经》、《曹全碑》、《石门颂》诸汉碑，字体苍健雄古，颇得粤督阮元的赏识，书名播羊城。大良人潘鸣球、罗传球、黄允球均工行楷书，字体秀媚，有"二王"、赵松雪风貌，时称"凤城三球"。里海人谭思铎，能写篆、隶，尤擅微书。大良人黄乐之，是黄丹书从孙，工画善书，能写行、隶；其子黄统，亦能写隶书。羊额人何清，善隶书，学《熹平石经》。容奇人陈元楷、陈勤胜，龙山人温承悌，大良人龙景劭、龙元僖、龙元俨、罗惇策、罗家劭均善行书。

罗惇衍（1814—1874），字星斋，号椒生，大良人。道光己未（1835）科进士。官至户部尚书、翰林院掌院学士，武英殿总裁、工部尚书。其书宗王羲之、虞世南、欧阳询，书风沉静秀美。

罗家勤（？—1891），字佐清，一字业侯，号石癯，大良人。积学励行，工书法，楷书学欧阳询，行书宗董其昌。其弟罗家邵，工行书。

咸丰至光绪年间，顺德书坛上卓有成就的要数李文田，他是名扬海内的书法家。李文田（1834—1895），字若农、又字仲约、畬光。均安上村人，寓居佛山。咸丰己未（1859）科进士，钦点探花。官至礼部兼工部右侍郎。学识渊博，自经史词章、天文地理、兵法及诸子百家无不精研，特别对古籍版本及金石碑帖源流的考证极有成就。他收藏有秦代的《泰山刻石》宋拓本及汉代的《西岳华山庙碑》宋拓本（金冬心藏本）十分珍贵，因名所居曰"泰华楼。"他的书法宗欧阳询、邓石如、赵之谦诸家又学汉魏隋唐各朝名碑刻，融会贯通，自成一家。其篆书，温厚蕴藉；其隶书，融入楷法，气机流畅，波势挑法挺拔有力，别具一格；其行楷，工稳平和，雍容厚重，势雄力健，询为一代名家。他又破天荒地对《兰亭序》真伪提出怀疑，认为"定武石刻未必晋人书。以今所见晋碑，皆未能有此一种笔意。此南朝梁、陈以后之迹也。"又说"古称右军善书曰'龙跳天门，虎卧凤阙'，曰'铁画银钩'，故世无右军书则已，苟或有之，必其与《爨宝子》、《爨龙颜》相近而后可。以东晋前书与汉魏隶书相似时代为之，不得作梁陈以后

体也。”这种对古代书法名篇大胆怀疑的见识,是难能可贵的,它对书法界的批评及研究起了一定的推动作用。文田弟李文冏,字属南,工写隶书。文田门人苏若瑚,字器甫,号简园,伦教乌洲人。精碑帖,尽得魏唐三昧,能擘窠大字,浑厚壮柔。

与李文田同时的梁耀枢(1833—1888)是同治辛未(1871)科状元。他字冠祺,号斗南,杏坛光华乡人。名儒朱九江学生。官至翰林院侍读学士、山东学政。其书法学王羲之、欧阳询,赵孟頫诸家,能作蚊足小字,书体遒丽、雄浑。此外,龙山人邓平寿,大良人龙锡镛均善篆书;勒流人伍学藻,林头人黄玉筵,黄玉堂昆仲,逢简人梁骝藻,麦村人梁保泰,马齐人陈松,吉祐人左公海,容奇人陈象仁,马冈人冯瑞兰,陈村人区其伟,仓门人欧阳璿,龙山人梅鼎和,以及大良人龙世权、龙凤镳、罗庆荣、何崇光、游凤时皆工行书。桂洲人陈生泉能书楷草隶篆各体。

清末民初,善书者有简朝亮、罗惇、罗惇、连作霖、龙令宪、龙建章、龙应奎、周廷干、李彝坤、欧家廉、何国澧、温肃、温其球、伍文祥、岑光樾、黄节、苏宝盉、胡兆麟、蔡守、叶建开诸家。

简朝亮(1852—1933),字季纪,号竹居,简岸村人。名儒朱九江学生。在家乡筑读书草堂讲学,世称“简岸先生”,是近代经学名家。善行草书,苍茫浩荡,元气浑然。

罗惇曧(1872—1924),字孝遹,又字掞东,号瘿公,大良人,罗家劭子,康有为学生。光绪庚子(1900)优贡生,癸卯乡试副榜,授邮传部郎中。博学多才,能诗文,擅词曲。有诗名,与黄节、梁鼎芬、曾习经并称“岭南近代四家。”书法楷、行、草均工,曾从康有为学书,又研习魏唐碑帖,宗法宋代米元章、黄山谷,其书既有北碑的面目,亦具米、黄的笔意。字体灵动妍美。从弟罗惇(1873—1954),字照岩,一字季孺,号敷庵,又号复堪,别署羯蒙老人,悉檀居士,大良人,罗家勤子。早年师事康有为,后为京师译馆学生,曾为吉林补用通判。民国时入北京艺专和北京大学文学院教授书法。其书学颜体及汉魏六朝碑刻,尤嗜习《石门颂》、《月仪帖》、《急就章》、《出师颂》。以章草书名世,刚健峭劲,古雅雍容,轻快流利,别具特色,与章草名家王秋湄齐名。

连作霖,字雨朝,大良人。光绪辛丑恩科(1901)举人,拣选知县。书学颜真卿,颇负时誉。龙令宪,字渚惠,号清晖散人。大良人,李文田婿。清监生,候选知府。善行书,得何绍基笔意。龙建章,字子歇,号狷盦,大良人。光绪甲辰(1904)恩科进士,历官邮传部承政厅厅长,贵州巡按使。书法宗颜鲁公、赵松雪诸家,书体有颜鲁公面目。龙应奎,大良人,善草书。龙山人周廷干,水藤人何国澧,陈村人欧家廉,大良人李彝坤,桂洲人岑光樾皆为光绪进士与举人伍文祥、周宝銮均工行书。

温其球(1862—1941),字幼菊,号语石山人,晚号菊叟,龙山人,温汝适玄孙。工画善书法,能篆刻,书法力致篆隶。同乡人温肃(1878—1939),字毅夫,又字清臣,号檗庵,晚号杜鹃庵主。清光绪壬寅(1902)科举人,癸卯(1903)科举士,授翰林院编修。官至湖北道监察御史,南书房行走。书学褚遂良,婉媚遒逸。

黄节(1873—1935),原名晦闻,字玉崑,号纯熙,甘竹滩人。师从名儒简朝亮,是著名的学者、诗人,与梁鼎芬、罗瘿公、曾习经并称“岭南近代四家”。曾任北京大学文学院教授,清华大学研究院导师,教育厅厅长。工书法,学李北海、米元章、何子贞诸家,又研习唐人写经及《马鸣寺碑》,融合诸家之长而形成自己的面目,书体淡雅秀脱,飘逸刚健。

苏宝盉，字幼宰，号冬心，乌洲人，苏若瑚子。能承家学，擅汉隶、魏碑。胡兆麟，字仁陔。民国初年任教于高等学堂。其书学北碑，擅榜书，亦工篆刻。蔡守，字哲夫，号寒琼，龙江人。博学多才，书画、金石、古籍、考据、篆刻、诗词无不精工。写行草书，时参篆籀结体，古逸劲健。

以上简介了顺德历代160多位书法名人。在《岭南书法史》评介的岭南历代250多名书法家中，有近50名是顺德人，其中赵善鸣、梁元柱、彭睿、陈恭尹、苏珥、黎简、张锦芳、黄丹书、吕培、苏引寿、苏六朋、苏仁山、李文田、罗惇、罗惇、黄节等则是历代广东书坛的佼佼者。书法理论家康有为在其书法名著《广艺舟双楫》中说“吾粤书家有苏古侪、张药房、黎二樵、冯鱼山、宋芷湾、吴荷屋、谢兰生诸家……。”他列举的七位书家，前三者皆为顺德人，可见，顺德书法名人在广东书坛上有相当重要的地位。几百年来，顺德书法名人研习书艺，笔走龙蛇，挥写了数不清的书法佳作，几经沧桑，流传至今见知有500多件墨宝，给后人留下了可供学习、欣赏和收藏的宝贵书法遗产，在岭南书法史上写下了光辉的一页。

参考书目：

（1）顺德市地方志办公室点校：《顺德县志》（清咸丰、民国合订本），中山大学出版社1993年版。
（2）广东省博物馆、香港中文大学文物馆、广州美术馆编：《明清广东法书》，（香港）1981年版。
（3）广州美术馆、香港中文大学文物馆：《苏六朋苏仁山书画》，（香港）1990年版。
（4）陈荆鸿著：《蕴庐艺文丛稿》，（香港）1993年版。
（5）黄简等校点：《历代书法论文选》，上海书画出版社1979年版。
（6）陈永正著：《岭南书法史》，广东人民出版社1994年版。
（7）李仙根著：《岭南书风》，（桂林）1943年版。

林家强：顺德博物馆

养在深闺人未识

——解读潮汕清代书法

孙淑彦

有清一代的潮籍书家，扮演了承先启后的角色。他们既承接了古代的优良传统，又为近代潮汕书坛创造良好的艺术氛围。

潮汕（潮汕，古称潮州府，乾隆三年共领海阳、揭阳、潮阳、饶平、澄海、大埔、惠来、普宁和丰顺九个县。为叙述方便，本文均称“潮汕”。）书法，自来无史，旧志所载，仅零星片语而已。清代潮人书家未能彰显于世，如"养在深闺人未识"的待嫁小姑。

潮汕地处海隅，天气潮湿，书画作品保存不易。潮汕古代艺人深自敛抑，不喜自我表露，以至有些艺人艺事连乡人也难举其名姓。

我平日稍有留意，今以所积累资料衍演成文。虽有心鼓吹揄扬而囿于寡见，错讹之处，幸宏达方家匡其不逮。

一、清初潮汕书法扫描

清初，指顺治、康熙、雍正（1644~1735 年）这段时间。

康熙是一位对汉学很有兴趣的皇帝。他在抚平战火的创伤之后，竭力消除满、汉的隔膜。他对于书法，甚有兴趣。明末帖学书家董其昌（1555~1636） 的书法集宋元诸家之长，萧散古淡，空灵剔透，很有一种典雅高贵的气质。董书受到康熙皇帝的青睐并大力倡导，他不仅千方百计搜罗董的作品，自己还心摹手追。上有所好，自然影响巨大，几乎全国靡然从风。馆阁大臣、翰林学士都崇尚董体，甚至于连科举考试也以董书为标准。董氏号香光居士，其书体，世称“香光体”。在皇帝的倡导下，香光体成为清初新的“馆阁体”。

潮汕这时期的书家是否也受到这种风气的影响呢？我们择一些有书迹的书家逐一评说。

陈衍虞（1603~1688）字伯宗，号园公，潮州人。明末崇祯十五年（1642）举人。清顺治二年（1655）起，先后任广东番禺县教谕、广西平乐县知县。以老乞归，在家乡建种墨亭为吟诗处。能诗能文，著有《莲山诗集》《蔚园文稿》等等。诗名在潮汕允称大家。

陈衍虞喜欢收藏碑帖，擅书。今潮州存其所书“梵天香界”和“阳海阴晴”石刻。“梵天香界”为行书，得力于赵文敏、董香光，用笔含蓄，骨肉均净，但未能形成自家面目。今人评论他：“是清代著名书法家，笔致稳重而隽逸，柔中有刚，神韵生动。”[①]。

郑匡夏，字彤石，揭阳地美都（今属揭阳市揭东县）人。顺治十一年（1654）举人，无心仕

途，归筑卧游洞于家乡邹堂山，潜心学问。潮州知府吴颖对他的学识很折服，说“与郑君谈，如读郦道元《水经注》，名山大川，无不贯穿周悉。”[②]著有《元白草》。工书，今地都卧游洞口有他题刻的“卧游洞”三字，隶书而带楷意，笔法圆润有肉，生气勃发。

佘斗南，揭阳人。活动于清初。能书画，以行书擅长，出入米元章。揭阳佘惠文藏他的行书七律折扇一柄，每字的下笔都较重，但字的重心处理极好，骨格也坚。

江南春（1665~1684），号竹溪，揭阳云路（今属揭东县）人。康熙秀才，赴乡试时半途生病返家，未几弃世。少而能字，擅书榜，今存匾有“凤鸣里”、“兴云市”、“北极生辉”等，师法颜真卿《大唐中兴颂》，书体宽舒庄重。可惜早逝，年仅 20 岁。

郑科伟（?~1653），字睿夫，揭阳地美都人。庠生。死于清初郝尚久之乱，乡人私谥为“敦烈先生”。擅楷书，书法颜真卿，今地都有其书“止观岩”三字楷书，圆润稳重。他的三个儿子受到影响，都能书，时称“三郑”（详下文）。

钱士峰，字伯河，饶平县人。康熙三十七年（1698）进士，授安徽来安知县。著有《蜗庐文集》《退思小集》等。能书，以楷书名。今饶平官田存其所书“丰田楼”匾，书于康熙四十六年（1707），楷书，丰润可观，根植颜真卿。

林景拔，字彦楚，号荆岩，原籍普宁，后居揭阳棉湖（今属揭西县）。康熙五十一年（1712）进士，擢翰林院庶吉士，不久乞假归家，自筑依绿园，日与人论文赋诗，年 64 岁卒，私谥为“文清先生”。有《荆崖诗文集》。书师颜真卿。今揭阳榕城双忠庙有他康熙五十二年（1713）书撰《重建双忠庙并筑二圣书院碑记》，稳雅脱俗，以颜为骨。

以上五家，除陈衍虞学赵、董以外，其馀江、郑、钱、林四家，都走帖学书风，都出入唐人颜真卿。当初他们为了科举考试而学书体，注重字形方整，黑光乌亮，追求“黑、大、方、光”，也就是说，都染上馆阁体的习气。但没有学康熙皇帝所喜欢的“香光体”。另外，尚有几位潮籍书家也应该涉及。

卢文杰，澄海人，贡生。康熙二十二年（1683）以文名应澄海县令王岱之邀，参加修撰县志。后选授饶平训导，未赴任而卒。其人博识，对诗、史、古文辞都有研究。工书法，旧方志说他尤以草、隶兼长。

张钟，字大石，惠来龙溪都人。康熙四十七年（1708）贡生，曾参加《惠来县志》的编纂。著有《留砚堂集》。旧志说他：“善楷、草，试辄冠军，淹贯典籍，有英涵峻发之才。诗赋立就，日问字乞文，户外履满。”[③]

朱翼，惠来巨镇里人。雍正二年（1724）岁荐，九年（1730）补司训，以文名参加编纂《惠来县志》。旧志说他“有文名，工书，能诗”。[④]

卢、张、朱三家，书名都见于本地《县志》，但书迹没有流传下来，因未见，不敢信口雌黄，特录之以待贤者。

邱轩昂，字无澍，号名亭，潮州长美乡人。康熙五十九年（1720）举人，雍正元年（1723）进士，授河北深泽巩县知县。《潮州历代书画录·潮州市卷》说他的“书法受时人赞赏”，[⑤]并说今存凤塘洪巷乡中兴祠有石刻对联一副，未作评论。

书法并非是文人的专利，清初潮汕有一位武将也能书，其子承家学，“父子书家”，值得

一谈。

陈元才(1694~1778),字汉光,号健亭。揭阳霖田(今属揭西)人。康熙五十三年(1714)武举人,后封文林郎。生性喜任侠,路见不平事,即拔刀相助。喜施赠,乡人有困难,常解囊相助。设摊煮粥赈济灾民,路收遗骸筑"万人冢",建鸿溪书院以培养学子,建桥、筑路,善举多多。虽然他是武举出身,对诗、史很喜欢。也工书。乾隆《揭阳县志》说他"性嗜书,得颜平原笔意;晚耽史传,乐以忘老"。[⑥]儿子陈子承(1720-?)字铁山,号仰齐,乾隆二十五年(1760)举人,历任知县、知州、通判,卒于衡州通判任上。能诗擅书,尤工大字。

揭阳地都邹堂(今属揭东县),有三兄弟,同时都擅书,世誉为"三郑",即郑逊、郑溶、郑其崇,可称"兄弟书家"。

"三郑"之父即清初书家郑科伟,大概是家庭氛围,三个儿子都擅长书法。长子逊,字鲁城,康熙十七年(1678)岁贡,授保昌县训导。他的书法,《地都区志》说,已故书家郑家凯评其作品,说"清润劲逸"。次子溶,字崇瑶,康熙十一年(1672)拔贡,任万州训导,晚年迁任曲阳县丞,以年老归退。郑家凯论其书法,"玲珑飞动,不可按抑,而纯雅之色,如精美金玉,毫无怒张蹈厉之态"。[⑦]三子其崇,字怀斋,康熙四十年(1705)举人,仕内阁中书舍人。幼年丧父,由其兄抚养教育成长。旧志说他"娴声律,工书法,驰誉京华,人得其手迹,珍如拱璧"。[⑧]尽管我们没有见到"三郑"流传下来的书迹,但从这些有关评论,可知"三郑"对书法都有所成就。而其崇任职京华,播书名于外,也潮人之光。

从以上介绍书家可知,尽管皇帝老子倡导香光体,所谓"山高皇帝远",潮籍书家没有与京城"遥相呼应"而受香光体的影响。

二、清中叶潮汕书坛俯瞰

清代中叶,指乾隆元年(1736)至鸦片战争爆发即道光二十年(1840)。历乾隆六十年、嘉庆二十五年和道光二十年,约一百年。

乾隆中期,国力日益充实,三藩平定,台湾收复,西北归顺,中国大一统的局面已经形成。乾隆皇帝也是一位书家,不过他的嗜好与康熙不同。乾隆嫌"香光体"书风纤弱,不能体现泱泱大国之风,不能体现祖国大一统的气象。于是改而大力推崇赵孟頫(1254~1322),以丰圆秀润为美,以奇伟洒落为雄。乾隆喜欢旅游,更好舞文弄墨,每到一处,几乎都留下了"御笔",刻石立碑。同样是上行下效,"楚王好细腰",世人视肥胖为病,"赵孟頫"成为新的偶像,全国书坛风气为之一变。

书学理论家、也是广东书法大名家康有为谈及清代的书法,有一段概括性的理论,他说清代书法凡四变:康熙、雍正二朝专仿董其昌;乾隆时竞讲赵孟頫;嘉庆、道光二朝则崇尚欧阳询;咸丰、同治之际,北碑萌芽,至清末民初则碑学益盛。[⑨]按照康有为的观点,即清代的书法从清初帖学发展而为碑学,书风由束缚而得到解放,书体由柔媚而雄强。以秦篆、汉隶、北碑为主体的清代碑学,在清中叶以后渐开风气,这是全国书坛的大势。潮汕在清中叶的书家是帖派还是碑派呢?

清代中叶潮籍有书迹流传下来的书家，有郑润、陈泰年、蔡同高、郑大进、杨子琅、詹肯构、袁墧、陈子承、林标、林国栋、林缙、苏才、林一铭和黄壮略兄弟等等。这些书家都属帖派，基本代表了当日潮汕书坛的情况。

（一）临古高手郑雨亭

潮州吾心堂主郑润是乾隆间的帖学高手，名动江南。

郑润，字润之，号雨亭，海阳（今属潮州）人。以书画两绝擅名当时。乾隆二十九年（1764）大书家翁方纲来任广东学政，到潮州按试，在一柄折扇上写诗赠邑中某绅士，郑润见到后摹写于另扇上。第二天，绅士持郑润摹写的折扇呈翁方纲。翁几乎不能辨认，问清是郑润所书，立即微服访郑润，一谈之下成为艺友。翁方纲回北京后，逢人说项，大称郑润的书法。有这位名家的揄扬，郑润的书声随之鹊起。

乾隆四十七年（1782）郑润游长安，得观褚遂良《雁塔圣教序》，购买数册，手摹再四，大有心得。再游莫州、苏州等地，力收古帖，用心临摹。后来他将平日所临古帖汇集成《吾心堂临古帖》四册。共收临汉末钟元常《宣示表》，东晋王右军《兰亭序》《曹娥碑》《乐毅论》，王献之《洛神赋十三行》，褚遂良《雁塔圣教序》《述圣教序记》，宋朱熹《画寒亭诗》，苏东坡词米元章书《题龙眠居士罗汉跋》《满庭芳》等共 12 篇。附翁方纲、孙士毅等名人跋，由江阴孔瑶山刻板行世。[10]

《吾心堂临古帖》充分体现了郑润的书法成就。翁方纲在跋中说：“雨亭临古，今日射雕手也。叹服叹服。”姚竹园有诗说：“雨亭居士善临摹，颜柳钟王出一手”。[11]

潮汕民国学者饶锷这样评价郑润的书法：“雨亭之书，固用力于帖学者也。观其临古诸篇，笔力坚深，纵横尽致，绝异乎拘绳守墨之为者；而临褚〔遂良〕之作，尤为神妙。昔人谓河南〔褚遂良〕学逸少〔王羲之〕书，疏瘦劲墧，不减铜，吾于雨亭之学河南亦云……雨亭当乾隆时，颇负书画盛名；又得当世大人君子为表。意其翰墨流传，当垂不朽。”[12]

清末书家林大川说：“雨亭居士郑润，我海阳人杰也。工书善画，情耽溪谷，兴寄临摩，叠幛危峰，能臻堂奥，偃波垂露，莫后驰驱。姚竹园见其书画真迹，击案叹赏曰：三百年无此书，三百年无此画也。赞之以诗：雨亭居士是吾师，品格人堪作范围。画到通禅今未见，书能作圣古犹希。本来粤海真名士，不独寒江大布衣。难得后人长保守，堆山帖石等珠巩”。[13]

按这些名家评论而言，郑润是乾隆时潮汕一位书、画高手，他以一介布衣而能获士宦激赏，没有一定的艺术造诣，无法名闻潮汕以至外地。郑润在清中叶潮汕书法史上，应推为帖派书法的代表人物。

（二）学颜的士宦书家

我们再来解读几位学颜而在当时较有名的帖学书家，他们和布衣郑润不同，都是经过科举考试，又获得一官半职的士宦。

陈泰年（1701~1777），又名芝，字式瑞，号东溪，潮阳招收都濠浦人。少受兄英猷的教育，饱读书史，工诗文。乾隆元年（1736）举人，任浙江于潜知县。六年，以政绩晋升一级，三十年因病回家，隐居于迭石山，建“志道堂”接待四方来访学者。著有《东溪文集》和《潜州信谳录》。能书，今潮阳迭石山有他在乾隆三十八年（1773）书刻“九曲经”和“海阔天空”二处摩

崖,书体出入颜真聊,秀雅而舒展。

蔡同高(?~1726),字世广,澄海人。以聪慧知名乡里。书法极推崇颜真卿,手摹目追,临摹颜体不仅形似,也神似,为时人所喜欢。好学能文,雍正元年(1722)为学使惠士奇赏识,极力推荐。可惜几年后到广州时,因病去世。

郑大进(1709~1782),字誉捷,号谦基,揭阳梅岗都山尾村(今属揭东县)人。乾隆元年(1736)进士,历官至直隶总督。在位三十多年,革弊兴利,振兴教育,特别在治理河道上多有建树,史称能吏。能文,桐城派古文家方望溪甚为推许,著有《爱日堂诗文稿》等。擅书,师法颜真卿,尤擅楷体,所作筋力丰满。揭东县玉窖村现存他在乾隆三十二年(1767)书撰《梅岗书院记》石刻,庄重朴实。北京博物馆收藏他书于折扇的"恭录御制诗",也楷书,一丝不苟,端庄圆润。以上二件都根植于颜书,嫌其缺少个性。又有"梅岗书院"匾,匾已毁,拓本今藏揭阳市博物馆。又有木匾"谷诒堂",乾隆四十七年(1782)书,二匾也都出入颜体,以个性而论,木匾胜于折扇和《梅岗书院记》一筹。

杨子琅,揭阳人。活动于乾隆年间。监生。一生多斥资在家乡修祠、筑路、建庙。旧县志说他"善书法,声誉著闻,垂老手不释卷"。[14]已故书家孙振声说曾于"揭阳坊间见到杨子琅楷书条幅,虽残破,而墨光黑彩,仍有精神,盘骨圆润,得力于颜鲁公"。[15]

詹肯构,字华斌,号继堂,饶平县人。乾隆四年(1739)进士,翰林院庶吉士,散馆授编修,官至福建福宁道临察御史。"书法苍劲有力,且凝重典雅,娟润秀逸,尤善行、草,时称妙品,墨迹被上海博物馆收藏。"[16]饶平新圩长洲陈氏大宗祠内有他所书"延德堂"匾,楷书,圆润严谨,以颜为底。潮州市博物馆藏他的行书轴二件,秀逸流丽,时有米芾笔意。

林标,字子英,惠来县人。乾隆年间举人,任无锡知事。能诗工书。有诗题刻于惠来榕石寺,碑今佚。《百木园随笔》说他"昔年得惠来林大令子英《榕石寺诗》拓本,书体圆劲俊骨,师颜而稍变,五十年代失于水"。[17]

林国栋,字楞岩,揭阳桃山(今属揭东县)人。乾隆年间由桃山迁居揭阳县城,建私塾课徒为业。因多次斥资建韩文公祠,嘉庆三年(1798)受到知县表彰。光绪《揭阳县续志》说他"好学、工书"。[18]

林缙(1777~?)字德业,揭阳磐东(今属榕城区)人。乾隆五十九年(1794)举人,历任浙江龙泉德仙、居清等县知县,具政声。嘉庆十三年(1808)任同考试官。乡人说他"工诗文,善书法……生前作品殊多,惜多毁弃,现存遗墨无几,仅有'聪明正直'和'瞻云就月'匾额挂于村庙"。[19]所书也属颜体风格。

苏才,字菲谷,普宁人。嘉庆九年(1804)举人,授东莞县教谕。道光十年(1830)任普宁三都书院山长(即院长)。著有《怀德堂稿》《喷饭集》等。书宗颜真卿,现存"普宁县三都书院序"石碑,楷书,纯颜一路书风。

以上数人,都是帖学书家,而且基本都出入颜真卿,多数得其圆润雍容之笔,却始终未能走出颜家樊篱。他们是文人士宦,视书法为馀事,下笔拘谨,受到馆阁体的影响,个性逐渐泯灭。下面再谈二位学苏东坡而稍带个性的书家。

(三)袁少庚及其他书家

袁壖（1687~1763），字雄业，又字少庚，揭阳渔湖都长美乡（今属揭阳经济开发区）人。雍正十三年（1735）举人，乾隆十年（1745）进士，历任惠州教授，福建闱试官，兼摄陆丰教谕。乾隆十九年俸满致仕归家。擅书画。乾隆《揭阳县志》说他："雅好东坡诗，兼爱其书法，暇则拈韵临池，辄效其体，颇具眉山门户……善绘事，间泼墨自娱，得之者如珍拱璧。"[20]也就是说，特别崇拜宋贤苏轼，书法和诗词都学苏。揭阳市博物馆藏他一件行书诗轴，字体肉丰骨劲，绵里藏针，无一懈笔，字阵节奏感也甚强，得力于苏氏《黄州寒食诗》帖而略有已意，虽未能臻于大成，已有别于当日学颜而囿于樊篱者。也能画，同年进士林世忠（澄海人）在袁氏六十大寿时贺诗说"尔来雅得丹青妙，尺幅门前桃李荣"。

袁壖的书法，深受时人的喜爱，也影响堂弟袁标青。袁标青比袁壖小十岁，也是文人。他对堂兄亦师亦兄，推崇备至，尤喜爱他的书法。平时常仿其体。仿堂兄书体，几可乱真，人莫能辨。这种学书方法当然不可取，但可反证袁壖的书作在当日受欢迎之一二。[21]

林一铭，原名林峥嵘，字谦山，号小岩、玉峰，饶平县人。嘉庆三年（1798）进士，授湖北东湖知县兼宜昌府通判，升直隶州知州，以得罪权贵被诬罢官。后改名林一铭，二十四年（1819）再次中进士，历任陕西绥德州、葭州、乾州知州。两署宁陕厅同知。道光九年（1829）主修《宁陕厅志》。十六年（1836）辞官，归任韩山书院山长。卒年67岁。著有《砚田轩诗钞》。《潮汕历代书画录·潮州市卷》附林一铭行书轴一件，折纹甚多，字不完整，说："其笔画圆润含蓄，点画雄浑、厚重，乍看似媚弱，实则刚劲内蕴，使人感到柔润温雅，继承了苏轼、何绍基书法风格。"[22]林一铭的书法有苏体笔圆丰肥之味，兼有李北海馀绪，也颇注意个性的发挥，不过，缺少苏轼的沉着痛快和强节奏感风韵。至于何体，似未见，况且何绍基（1799~1873）出生比林一铭至少在20年之后，不应受到何的影响。

有兄弟武进士，也能书。属潮汕书坛韵事，顺笔提及。

兄黄壮猷，字可秀，号是园；弟黄壮略，字学三，揭阳地美都埔尾村（今属揭东县）人。同中乾隆十五年（1750）武举人。兄于乾隆十七年（1752）中武进士，官至五品侍卫司正堂。弟也于乾隆二十五年（1760）中武进士，弟官至贵州安笼右营都司，后赴四川征剿叛乱有功，部议叙提升，未几卒于军营中，时在乾隆三十八年（1773）十二月，加封为四品昭武大夫。《地都区志》说兄"能诗尚武，工书法，擅丹青，文武双全"。弟"工书法，字苍劲雄浑"。[23]可惜武进士兄弟的书迹我们都没有见到。

钦州冯敏昌、顺德黎二樵、嘉应宋芷湾、南海吴荣光等等在清代中叶都是广东帖学名家，潮籍书家与之相比，多取法唐人，途径较狭，堂庑不广，未能与之相媲美，应逊一筹。加之人数不多，流传书迹也少，纵有郑雨亭名闻江南，仍是令人感到寂寥。

三、清晚期潮汕书法概述

历史学家把道光二十年（1840）鸦片战争视为中国近代史的帷幕。本文遵照这一划分来叙述，仅仅是为了叙述方便。一些活动于清末民初的书家也间有涉及。

潮汕书坛和中国书坛一样，有一种奇特的文化传统，那就是很多官宦（也即政治人物），

都能写一手毛笔字或涂抹几笔花草虫鱼。推其原因，是因他们都要参加科举考试，而考试是否中举，在很大程度上取决于毛笔字是否写得好。因此，毛笔字成为每一个读书人的必修课。其次是任职之馀，同僚之间免不了要互相唱和，应酬挥毫。再者是一旦官场失意或解甲归田，往往要以书画自娱自乐。因为有这种种缘故，大多数书画家都是仕宦。当然，并不是说，能写一手工整的馆阁体就是书家，毕竟书画艺术需要有艺术天赋和学养，需要有个性。

（一）数代诗书的丁日昌及其他

鸦片战争之后，潮汕书坛涌现一些较有成就的书家，如黄香铁、郑家兰、温慕柳、李其仪、张瑶、戎世芳、李映梅、郑元灏、何龙翔、丁达夫、日昌兄弟、林伯虔、曾习经等等，他们都是参加科举的士子，以书法成就论，称为书家都当之无愧，其中一些人对潮汕书坛有较大的影响。这时期的潮汕书家，因中国书坛大环境的影响，所走的艺术道路已不是单纯的帖学或碑学，而是两者相兼，力求走出自己的路来。

黄香铁（1788~1853），原名黄钊，字谷生，后以香铁行世。原籍蕉岭，出生于苏州黄骊坊。嘉庆二十九年（1819）举人，官内阁中书。道光八年（1828）黄安涛为海阳县知事时，对他甚为器重，延为幕宾，在潮州竹木门街筑"雁来红馆"居住。十八年（1838）为韩山书院主讲。他淡漠仕宦生涯，喜欢读诗研籍，著书立说。《清稗类钞》说黄香铁晚年有人赠他一联，总结其一生，曰"五品六品七品，官愈做而愈小；一集二集三集，诗日积而日多。"[24]虽属戏笔，也略可知他的生平。

黄香铁的诗名与番禺张维屏、香山黄香石等合称"粤东七子"，盛大士《粤东七子诗序》说"香铁才力雄骏，生气满纸，跃宕淋漓，动与古会……其诗精美在外，质朴在内，尤有志于古烈隐迹，发挥其事，使生气在目，及诗家龙门。"[25]著有《读白华草堂诗集》。他是丁日昌的前辈，丁不但尊重黄的人品，对其诗风也甚为心仪，从《百兰山馆古今体诗》中的《镜子词》、《为张浦云师题梦游罗浮图》等诗，可知受黄很大的影响。当黄谢世时，丁日昌有联挽之，为"满目尚狼烟，示家祭有诗，见著放翁应太息；惊心成蝶梦，上封禅无稿，果然和靖是高人。"

黄香铁诗好，书法水平也高，得力于王献之和瘦金体，秀美灵动。《百木园随笔》称："曩者丁中丞（即丁日昌）殁后，丁府书画多散出，流于坊间。庚辰（1940年）春，于冷摊中得黄香铁致中丞书札二道，通体秀逸，得力于十三行，也师瘦金，甚可观。先贤遗札，可宝可宝。"[26]《潮汕历代书画录·潮州市卷》收录其折扇行书一件，称"字结体身腰颀长，笔画纤劲清瘦，调子疏淡，乍看似信笔写去，不作经营，但笔笔有法度，字字得其所。"[27]道光二十八年（1848）他为潮州湘子桥小蓬莱楼外柱书撰"修成蓬岛三神洞，汇到梅溪万壑流"联，行书，秀逸灵动。

李映梅，海阳人。咸丰年间拔贡生。以行楷见长，原湘子桥凌波楼亭外柱有其书撰行楷联："玉□遥连银汉影；金鳌横贯海天秋。"联两旁行草小字为"湘桥春涨，八景中之一也。壬寅被洪水冲走塌其半，薪然邱君尚义，倡修第七墩，迄今工竣，虹梁一新，其人其事，均堪不朽。道光二十九年（1849）夏五吉旦李映梅并书。"今石刻已毁，潮州市博物馆藏有拓本。又为湘子桥东财神厅照壁题"子孙堂"楷书石匾，小字称"咸丰戊午年（1858）重建，治子李映梅敬书。"其书师颜真卿，再法赵孟頫、苏东坡，参以北碑，仍以帖学为主，平正大度，多用圆笔。楹联气爽秀逸，匾额肥润遒劲。

郑家兰（1772~?），号秋皋，丰顺人。嘉庆十三年（1808）进士，福建邵武县令，有政声，离任后乡民建生祠祀之。后主讲于韩山书院。有《正初文集》。书法行楷兼美。丰顺县博物馆藏其行书《咏梅》诗匾，俊逸秀劲。书家孙振声说："甲申（1944）夏于萧丈（萧策六，收藏家）处见丰顺秋皋大令行书五言联，秀劲绝俗，得米海岳（米芾）笔意。相传大令貌不出众且跛足，而学问淹博，书法脱俗可观，政声甚好，人称郑菩萨。"[28]

温慕柳（1894~1904），名仲和，字慕柳、介柳。梅县人。光绪十八年（1892）进士，翰林院庶吉士，散馆授翰林院检讨。四年后归任金山书院院长。1901 年与丘逢甲、温丹铭等在汕头创办岭东同文学堂并任教。博识多才，著有《求在我斋集》，主纂《嘉应州志》三十二卷。谢世时，诗人黄遵宪挽以联云："少年同志，卅载故交，寥落数星晨，伤哉梁木材委，又弱一个；旧学商量，新知培养，评论公月旦，算到松江名德，同例二何。"丘逢甲为撰《介柳温公墓志铭》，称他是"旧学界之经济家"和"新学界之教育家"。[29]

温慕柳是教育家、学者，书法造诣在潮汕也属表表者。楷、隶、行都能。隶书得力于东汉《乙瑛碑》，骨肉匀称，方正沉厚。潮州已略公祠今存他所书的四幅隶书石刻，即是这种风格，运笔不浮燥，凝重中见飘逸。行书以魏碑为胆，渗以赵孟頫，骨肉匀净，雅洁中见谨严，从他为同里黄霖泽《铭雀砚斋印存》题跋可知。

普宁郑元灏（1831~1895）是一位武将，以军功为漳州巡检试用，后任龙溪典史、浦城九牧分司。有书名。《似国老人佚存文稿汇抄》说："（郑元灏）素工书善尺牍，骈四俪六，推重一时，书法平原（颜真卿），时出入韩（晃）苏（轼），乞书者户外履满。"[30]

学界对于家学渊源一贯很重视，也承认良好的家庭气氛对人的成长有很重要的意义。当我们谈及丁达夫、丁日昌兄弟的书法时，可以较为明显地看到家学对于下一代的影响。所以，在谈丁氏兄弟时，也将第二代惠衡、惠馨、叔雅三兄弟及后裔逸史、天骏一并谈及。

丁达夫（1829~1857），字庆春，丰顺人。诸生。对丁日昌是又兄又师。曾任广西梧州府幕僚。精六艺，擅书法，初临汉碑，后师颜真卿、米芾，书体结构严谨大度。揭阳丁家光藏他的行书册页 16 件，为晚年所作，运笔正侧互用，藏露结合，随意而潇洒。

丁日昌（1823~1882），字雨生，也称禹生。除少年及在外任职，常居于揭阳榕城。以贡生起家，历任苏淞太道、江苏巡抚。为洋务派主要成员。著有《百兰山馆古今体诗》。架藏六万多卷，有《持静斋书目》。他的书法，早年师欧阳询、王献之，后学颜真卿，渗以北碑、藏巧于拙，浓厚似绵里藏针。《岭南书法史》说："丁氏工书，所存多为手札皆自然高雅。"[31]《新加坡揭阳会馆银禧特刊》有他 30 岁左右致揭阳陈升三信札，盘骨紧密，秀媚动人，得力于王献之《十三行》。揭阳市博物馆藏其"霁月光风真雅庆；落花流水有诗情"七言行书联。运笔藏巧于拙。揭阳黄克敏收藏丁日昌行书四条幅，录苏东坡诗一首，运笔圆润，绵里藏针，血脉贯通，当为其得意之作。

丁日昌与书家何绍基是好友，时有诗词唱和，何曾为丁书撰《蝜园记》，书小楷刻成朱砂拓本，又书大楷六屏条（今藏辽宁省博物馆）。丁日昌长子又将丁、何平时唱酬手札刻成《百兰山馆藏帖》二册行世。丁日昌官职大，幕僚多，学生也多，工诗善书。加上与"清代海内一支笔"的书家何绍基时常往来，手稿刻印成册，广为流布，所以他的诗、书在潮汕，特别是在

揭阳有很大的影响,如许希逸、谢巢云、周子元、孙鹤年、谢应龙、林达泉、林友松、黄翔龙及其子孙等等都在不同程度上受其艺术光彩的辐射。

丁惠衡(1847~1884),字俊卿,日昌长子,江西补用知府。其书受乃翁影响,又得力于颜真卿。同邑林长晖《绕绿书庄诗集》有其手写序文,行书,笔法遒劲流丽,不拘不束。

丁惠馨(1863~1928),字旭卿,后更名乃潜,号纳庵。日昌次子。光绪十九年(1893)副榜(副举人),浙江候补道员。晚年居榕城,潜心诗书医理。诗为陈石遗所激赏,有《匏存室集》。以家学而能书,初学苏东坡、董其昌,晚年参以刘石庵、翁松禅,融会变通,自成一格,书法成就为丁氏族中翘楚。其友吴泽庵(1884-1926,名沛霖,揭阳人,南社诗人)有诗纪之:"纳庵先生书法其得意处,当为岭东近今第一人。知者尚少,写此诗所以坚讷庵之自信,促嗜书者之共赏,非阿所好也。松禅已死啬庵老,海内书家竟炫奇。独守师承兼变化,讷公绝艺几人知。"[32]他的书迹传下来的不多,揭阳市博物馆藏他的《和陶饮酒诗》,另有《题画绝句》手迹,都为晚年所书,书法纯练,结体紧而字形长,运笔纯而锋铧藏,高雅绝俗。

丁叔雅(1868~1909),名惠康,日昌第三子。幼即随侍父亲左右,深受熏陶。乃父去世后,闭门力学,发所藏书读之。对经史百家、训诂词章、金石考古、目录版本学都有涉猎。后赴长沙谭嗣同所办南学会,参加戊戌维新变法。又曾受派往日本考察,一年后回北京,为国事奔走南北。但才不能施,郁郁而逝,年仅41岁。与谭嗣同、陈三立、吴彦复并称"清末四公子"。诗学李义山、龚自珍,绝无一毫尘俗气,有《丁叔雅诗集》。诗为当日名家所称许。书法初致力于唐楷,进而法钟繇,揭阳市博物馆藏他的楷书折扇,笔画浑厚,结体严谨,精紧遒劲,洗去俗气。

丁氏后代书名较著者有丁逸史(1890~1975)、丁天骏(1916~1995)兄弟。逸史书学颜真卿、黎二樵,中年喜翁方纲、刘石庵、何子贞,博采众长以求一格,年逾古稀尚能伏案书蝇头小楷,与族弟天骏书名共誉。丁逸史在揭阳中门生甚多,影响也大。丁氏数代能诗书,在潮汕书坛也属韵事。

(二) 游于书画的林伯虔

丁日昌以其特殊地位提高了他的书法对世人的影响,比他稍后的林伯虔则纯属凭其书法艺术的魅力赢得了声誉。毫不讳言,林伯虔是近代潮汕书坛的一面耀眼的旗帜。

林伯虔(1848~1909)字钦甫(父)、虞笙,号虞道人,揭阳榕城人。光绪十七年(1891)举人,没有任过官职,基本以执教为生,先后在潮阳、揭阳等地教书。曾任揭阳劝学所总董。诗书画印均能,画以墨竹、贞石为擅长,得文与可神韵超脱不凡,因其书名大盛,画为书名所掩。他有自篆印,常钤于作品上,印文为:"十岁能书古篆隶",对于书法很自负。林伯虔的确有自负的本钱,他四体均能,尤以行草见长。能深入魏碑、籀篆堂奥,又师承清代名书家刘墉(1719~1804)笔意,下笔丰厚,深藏骨气,淳朴高古。前人论刘墉书法境界以"静、淡、清"三字概括,林伯虔师刘而得其"静"和"淡"。也擅篆刻,有《林虞笙印谱》,同里诗人周子元(1859~1922)作《林子虞笙以所刊印谱索序诺而未果今夏客葵阳寓中无事辄成长句寄题》赞之,有"刀锋欲作凤鸾舞,笔迹隐挟蛟螭腥。但觉胸间吞爻篆,翻疑腕底奔雷霆。"[33]

林伯虔的书法成就,除了赖于自幼勤奋之外,也得力于他的学养,诗书画印俱能。其人木讷,不善谈吐,但学门问渊博,诗文有声于时,《揭阳历代诗选》收录他几首诗,说"蕴含深刻不

容缓，语言平淡”。[34]为人平易，常与走卒贩夫为伍。父老传言，林每于深夜喜到城中马路摊（即今之大排挡）吃夜宵。虽身着长衣，每吃完，即用袖头抹嘴角，铜板放于桌上踽踽而去，特别喜爱红烧猪脚。此刻，有知他是“举人爷”者，求其书法往往满口答应，明晚即可得到。时至今日，他的书迹在潮汕公私家者尚多。揭阳市博物馆藏有几件；邢树雄藏林氏在光绪二十二年（1896）秋所临书六条幅等等。我在揭阳见到林伯虔的作品二十多件，多数为行书。曾见他一副对联，下联是“笔下波澜老更平”，对于他的书法，我也作如是观。昔年到青年的书法，锋芒毕露，风骨棱棱；壮年之后，转于平淡，浑厚华滋，不作软媚态。隶书得力于《乙瑛碑》，笔到意到，开张合度。论者说：“光绪林〔伯虔〕举人，诗文书画篆刻均有声于时，城中市招，以得其所书者为荣。吾潮文士，也喜得其寸缣，往往尺幅见珍。余曾于汤坑城中，尤见堂中有悬举人对联者，联语八字，幽静恬适，惜忘其内容矣。”[35]《随笔》作者民国时曾在汤坑任职，所言当不虚。林伯虔所书市招，今已少见，而他的信札尚多，随意写来，自有一股洵洵儒雅的书卷气，具见学者的素养，甚可品味。以艺事论，他是书第一，画次之，篆刻第三，诗词殿后。

林伯虔以文人而游于书画艺术，即世称的“文人书画”，在潮汕近代实为一代名家。推其原委，即能植根于碑学，汲取帖学，又参照篆隶法，最后形成风格。与他同时或稍后在这方面的人物尚有林大川、佃月汀、郭玉龙、杨柳芳、袁镇、张晖卿、周培生、周子元、王延康、黄逸云、罗云藻、陈祺年、曾述经、习经兄弟、余芷逸、李腾云、林兆凤等等，在书法上都是各有心得的行家。这里，选择几位来论述。

林大川，字利涉，号莲舟，海阳人。喜读书，关心地方文献。咸丰七年（1857）刊《西湖记》和《韩江记》二书，都是关于地方文献的著作。能诗。偶作篆刻，与同邑林松龙时常切磋篆刻之学。擅书，植根于碑学，遍临百家。楷法出入颜真卿、李邕；行书得力于何绍基。是一位勤奋和擅于向古贤学习的书家，《韩江记》说他向人借得郑润的《吾心堂临古帖》，一再临摹，主人要索回时，竟恋恋不舍，赋诗为别，“渠能佐我千秋业，我最思渠午夜灯”。《法帖》送还后，又专心于《鹦鹉碑》（唐韩愈书），他说临《鹦鹉碑》有四难：“法太高古难，势太雄健难，笔太老辣难，结构太严密难。故古今学韩者，推米芾，其馀惟得其皮与其骨也。余也何人，亦志乎此，不诚婢学夫人乎。果能百倍其功，安知无出头时也，书此两行以自勉。”[36]《西湖记》中说，紫竹庵匾额三字为黄琮书，仿朱熹笔法，“笔如铸铁，余每看山到庵，必伫立门前，以手书空，摩临片刻不容缓，究不知其从何落墨。”[37]勤奋与学识，使他的书艺有成。潮州西湖石壁现存他书刻的行书七绝，圆笔中锋，遒紧柔韧，甚有何绍基书味。《韩江记》和《西湖记》的两篇自序，都是手书上版，前者为行楷，结体欹侧而稳，源于北碑，也受李邕影响，甚有神彩。后者为楷书，运笔刚劲峻利，结构短长合度，出入欧阳询。

王延康（1863~1925），字稚筠，号约园，潮州人。光绪二十年（1894）举人。辛亥后主政汕头商报。家富藏书和古董，多才艺，诗文书画及音律，称一时好手。画师“四王”，古雅可观。书则四体俱佳，植根于碑学并汲取帖学。楷书要刚健中有圆转之美；行书富有波磔顿挫之势，方笔棱棱。卓有风范，自具一格。

林伯虔在揭阳、潮阳任教多年，学生也多；因书名甚高，向他学书法者不少。较有成就者当推揭阳磐东郑之栋（1864~1942）。郑字学任，号松生居士，光绪贡生。民国后任过多个学校

的教职，曾任汕头日新文学专修学校校长。1938年回老家办学，当代画家刘昌潮即其学生。书法从楷书入手，师法颜真卿；又致力于北碑，在其师林伯虔指导下，后以行书名世。所作行书，得刘石庵之“淡”字，浑厚华滋，但终逊其师一筹，或与学养有关。揭阳市博物馆有他的楷书佛经条幅，稳健秀媚，运笔纯实，略嫌其拘谨。

孙裴谷（1892~1945）也是林伯虞的书弟子，后来在书画印上都有所成就，成为民国岭东书画坛的一面旗帜。

（三）书名远播的曾习经及其亲友

曾习经在京师生活三十多年，所交游都是名诗人、书画家，这优越的客观条件使他的艺术成就和影响更大。作为艺术家，曾习经是潮汕近代杰出人物；在广东艺术界，他也是一位表表者。因为他的缘故，“潮汕”这个名字在京津提高了知名度。

曾习经的书法，是走植根碑学，融入帖学，碑帖结合的路子。在本节中，主要介绍曾习经及其亲友的书法艺术，他们都差不多与曾习经走同一路，即融碑入帖而有所成就者。

在未叙述曾习经之前，先谈谈他那位亦兄亦师的胞兄曾述经。

曾述经（1857~1917）后更名彭年，字撰甫，揭阳霖田都棉湖（今属揭西县）人。弱冠为诸生，在家乡设帐授徒，弟习经也随之学。光绪十四年（1888）与习经同被选入广雅书院，明年兄弟双双举人。后任福建上杭知县，以母老辞职归家，任揭阳榕江书院院长。能诗文，得苏东坡雍容雅健之法。有《曾撰甫集》。擅书，碑帖俱学，对欧阳询《铭泉铭》《梦奠帖》尤有心得。今可见者有《绕绿书庄诗集》序手迹。书体章法疏朗，结体紧而形体长，用笔近方，颇得欧阳父子本色。

曾习经（1867~1926），字刚甫，晚号蛰庵居士。幼随兄述经学。入广雅书院后，为梁鼎芬激赏。光绪十八年（1892）进士，在户部任职二十多年，官至度支部右丞。宣统三年（1911年）清帝退位前一日辞官。隐居于北京市郊扬漕，1926年在北京宣南会馆病逝。擅诗词，诗名与梁节庵、黄晦闻、罗瘿公并称“岭南近代四家”。诗作《蛰庵诗存》由其友梁启超、叶恭绰作序并刊印，梁誉其诗“光晶炯炯，惊心动魄，一字千金”。[38]

《岭南书法史》说：“曾氏的书法，源出六朝，旁及唐人写经，古雅脱俗。亦能作瘦金体书，常用以书扇。广东省博物馆藏其行书黄庭坚诗轴。用笔方中带圆，间参以隶意，笔法颇近《张黑女墓志》。”[39]《中国美术家人名辞典》也说他：“书宗张黑女，亦写瘦金体，俱有独到。”[40]数年来，我为撰《曾刚甫先生年谱》，多方收罗蛰庵居士的书迹，寓目他书撰《清故诰封资政大夫花翎福建补用直隶州知州曾公〔述经〕墓志铭》拓本一册，《殿试试卷》一册及各体楹联、团扇共三十多件，写瘦金、张黑女、隶书、爨宝子等各种书体都有。考其书艺，初则需参加科举，练得一手馆阁体，墨黑光亮，如《殿试试卷》；再之深入碑学，研习张黑女、爨宝子、汉隶，博采各家，融隶楷于一炉，笔法古拙浑厚，意态厚重雍容。

曾习经初则为参加科举，对馆阁体下了很大力气，奠下坚实的基础，终于以“墨黑光亮”的书体通过多次参试。中进士后不久，重新修缮旧居为“进士第”，大门自书撰“帝阙龙纶绵世泽；臣家凫藻咏思波”楹联，楷书，尚带着馆阁味。这是第一阶段。难得的是，他能丢掉作为敲门砖的馆阁体而运碑入帖，临习百家。在《蛰庵诗存》中，可读到《大雪临陶隐居仙人旧馆

坛碑》（即临梁墓志《陶隐居墓志》）等诗，知他很勤奋。揭阳孙秋松藏的“漫构异书谈岳渎；遍搜小集刻江湖”联，有很多瘦金味道。揭阳市博物馆藏“独有山茶老于铁；乍拖池柳欲垂丝”联及团扇自书诗等，源于张黑女，方整中寓变化，笔致温厚蕴籍。1919 年为留京学会书写《宋鲍照飞白书势铭》四条幅（揭阳市博物馆藏），以隶法作楷书，波势挑法挺拔有力，肥而不胖，别具一格。《蛰庵诗存》用手迹刊印，行楷，隽逸质朴，奇欹淳朴而无霸悍夸张，不斤斤于点划，安逸淡雅之中见韵味。这《诗存》是他第三阶段的作品，犹如他的诗从绚丽归于平淡一样，他的书法也如此。曾习经久居京津，平日多与同僚诗酒酬唱。潮人之到京师者，多喜索其书，坊间流传的团扇、折扇、对联颇多。他书写对联，有一个特点，即字较小，纸的空白甚多，但不觉其狭小，只觉稳重入纸，这需要很高的艺术修为才能产生这种效果。

潮籍学者蔡起贤先生撰文说，曾习经生平有两件令人最感兴趣也是最精彩的艺事，一是辛亥年崇效寺雅集诗卷，一是为胞兄曾述经书撰的墓志铭。前者题画题诗者都是当日名家；后者是他的书法代表作。我有眼福，这两件艺术品都曾缘寓目。《崇效寺雅集诗卷》现藏揭阳市博物馆，纵 600 厘米，有林琴南、陈宝琛、陈衍、冒广生、梁众异、罗瘿公、郑孝胥、杨昀谷、温肃、汪兆镛、吴澹庵、王秋湄、杨寿昌、张学华等十四家书画作品 15 件，为 1911 年夏四月初二日诸家雅集北京崇效寺写赠曾习经（部分为事后所写）。作者多数是书画高手、著名诗人，既可知曾氏交游之广，也可见名家书画真迹，弥足珍贵。[41]其次是曾习经 1920 年夏为兄书撰《墓志铭》，计 17 版约 1100 字。其文情深感人，书写墓志时，他的书法已很成熟，功力与学力都达到相当高度。运笔中侧锋互用，方中带圆，刚柔兼济，沉挚有力，结体严谨安雅，这是他深入《张黑女墓志》和《龙藏寺碑》的结果，此件可视为曾氏楷书的代表作。[42]

曾习经的诗词和书法，在清末民初潮汕诗坛和书坛都属第一流，在近代广东书坛也是佼佼者，与广东李文田、潘存、江逢辰诸名家齐名。下面我们谈谈受他影响的亲友、学生以及几位文人的书画。

与曾习经同龄而幼年同受艺于曾述经的周伯初，也是一位植根碑学，融汇帖学的书家。

周伯初（1867~1935）名士，字伯初，号毅甫，晚称艺园居士。揭阳人。曾述经来周家任西席教周伯初时，其弟习经随同来就读。清末贡生。辛亥后任榕城毓秀学校校长十馀年，民国间二任揭阳县长。著有《艺园诗文钞》。书法取经王羲之、刘石庵，兼有南帖北碑之长，老而益秀劲。20 世纪 30 年初参与揭阳名胜黄岐山、涵元塔、双峰寺城隍庙等修葺，碑记书写多出其手。他也能融碑帖于笔中，但论底蕴、学养都不能和幼年同学曾习经相比。

陈宝瑜（1863~1902），字琼莹，号艮山居士，海阳人。光绪十四年（1888）举人，援例捐江苏知县。多才艺，对经史文集词赋，庄老佛耶及外国文学都喜欢；碑帖印章钱泉也甚有兴趣，曾广搜博考，集录三代、秦汉到清代，外国钱币成《庋古阁泉拓》。又有《粳斋集》《粳斋双钩碑贴》《庋古阁篆刻》等。曾习经与他有同好，互通有无。揭阳市博物馆藏泉拓一本，第一页为元"至正之宝"泉拓，两旁有陈宝瑜题字，右边楷书：“元顺帝至正之宝权钞拾两钱”，左边小字行书“权钞，钱谱家著录，以伍钱者极大，皆有吉字。此拾两者，皆有大吉字，即翁宜泉、刘燕庭亦未之见也。成都杨叔□舍人所藏。余留拓数纸，以一与湖民（按即曾习经）同赏之。戊戌（1898 年）正月三日艮山居士记。”[43]陈宝瑜的楷书得力于王献之《十三行》，敛放而秀媚。行

书来自黄庭坚，落笔不俗，倜俏多变化，但略嫌其缺少豪放气势。

曾习经的同里诗友郭餐雪也是一位多才艺的文士，其诗书画在当时也称好手。

郭餐雪（1887~1952），名心尧，字餐雪，号半生和尚。揭阳棉湖人。秀才。中年后居潮州。诗书画均能。与曾习经、丁惠康、丘逢甲为文友，1934年编印《感旧诗存》，收录他与曾、丁、丘三家唱和诗。能画，尤精山水，情韵具佳。擅隶书，师《礼器碑》，得端庄雅静之妙。潮州饶锷天啸楼原有他书撰隶书联："长啸一声横素鹤，重楼百尺卧元龙。"因他长期居住在潮州，晚年又少与人接触，名声鲜为人知，作品流传较少。

潮人受到曾习经影响最大的是他的学生林清扬（1893~1960）。林名毓林，字清扬，号璞山，揭阳榕城人。毕业于北京中国大学，诗、文、书都受到曾习经的影响。其书初学张黑女，后专攻爨宝子，以北碑的笔法入行书，古拙优雅。书稿、信札，信笔写来而字字金玉，然其温厚蕴籍、变化融会终逊其师一筹。著有《璞山集》《续集》。揭阳书家佘惠文、许秋岚都是他的学生。

曾习经的儿子靖圣和女儿振绮都能书。子靖圣（1890~？），号敬庵，毕业于北京大学，曾任潮安、揭阳县长，揭阳一中校长。幼受其父影响，书法二王。为《潮州府志略》题 "岭东文献"四字，行书，秀美潇洒，颇见功力。女振绮（1902~1945）字玉漪。毕业于北平女师。幼年随父居北京，诗书深受影响。画宗陈师曾，以花卉见长。书学张黑女，受其父影响最大。林清杨说："尝题诗画轴悬诸厅事，座客见者咸惊，故一时名闻都下，时人论其才艺，以为与康有为之女同璧，梁启超之女令娴匹敌。"[44]曾习经晚年手录《蛰庵诗存》，最后18题为振绮仿其父笔迹所书，形意相近，惟笔力较弱。后嫁揭阳吴文献（1890~1952，字伯谦，以军功历升为教导团团长、军区参谋长）。吴以武人驰骋笔墨、喜搜集碑帖拓本，早年学王羲之、苏东坡，晚年入碑，以行书见长，绵里藏针，柔中有刚，也一时名手。振绮有名父贤夫，能画能书，惜天不假年，43岁以病去世，艺名鲜为人知。

自鸦片战争到清末的潮籍书家多数都能运帖入碑，起步时循规蹈矩，打好坚实基础，之后汲取碑学之精华，融成一体。这一时期，里手名家辈出，尤以林伯虔、曾习经的成就和影响最大，在广东书坛上与同时一流高手相比毫无愧色。

清末民初，潮汕涌现的一批书家，他们或能诗文，或工书能画，或政馀挥毫，在书法上都有成就，除上面所谈到的人外，尚有吴佐熙、黄逸云、余芷逸、周之柏、蔡达三、林鹤年、严墨翰、陈子南、张谐笙、饶锷、杨雪立、陈运彰、姚梓芳、郑之栋、王家光、林公任、孙丹崖、彭镜波、黄思永、李腾云、唐廷珍、范家驹、庄寿彭、张晖卿、余觉魂、林枚、萧寿仁、李道闲、戴贞素、佃介眉、王显诏、张若凡、萧傅霖、朱祯达、蔡鹤汀、许维城、杨淡吾、陈元逸、许鼎才、洪泽湖、王鼎新、詹安泰等等，这些生于清末，成名于民国的书家，多数是"馀事作书家"，但都是清末民国潮汕书坛的主将。他们的共同点是在起步时走进古贤艺堂中，毕恭毕敬地打好基础，日后则融碑入帖，竭力扩大眼界。其中有人还大力搜集考订碑帖，从事书法理论研究；有的设帐授徒，将自己的艺术才能传播及影响下一代；有的公开悬帜挂例卖字，直接与广大民众见面，使书艺趋于普及化。除了个别书家、学者在外地生活以外，大多数人都蛰居潮汕本土，少与外地交流，又缺少宣扬，因此，不要说是在全国，就是在广东书坛上，也少人提及。（近年出版的

《岭南书法史》，涉及这一时期的潮籍书家，仅丁日昌、曾习经、陈运彰、詹安泰、郭笃士等数家，这颇令人感到遗憾。）这些活跃在民国的书家，已超过本文的范围，就此打住。

当年福建蓝鼎元（1680~1733 年，历任广东普宁知县、兼署潮阳县，广州知府。）在潮汕任职，他观看了潮籍画家陈玉山的画作，大为激赏，为之撰《陈玉山画记》和《高隐屏小记》鼓吹。《画记》最后一段话，借来作本文殿军，"使玉山生长大江南北之间，或遨游京师齐鲁，岂至今尚尔寂寞，仅驰声誉于荒陬？余以此悲玉山之不幸也。然兰生幽谷，岂必待人而后芳？"㊺

潮汕清代书学是一块生荒的土地，我在这里不外划破一点地皮，还没有掘及地下的潮润。相信将会有智者去深耕细作，使之开花结果。

2001 年 8 月初稿
2003 年 8 月第二稿

注　释：

①⑤⑯㉒㉗　邱玉卿、邱金峰编著《潮汕历代书画录·潮州市卷》，汕头大学出版社，1993 年。
②⑥⑧⑭⑳　清刘业勤主纂《干隆揭阳县志》卷六《人物志》，民国 27 年重印本。
③④　清张秉政纂《雍正惠来县志》卷十四《人物志》，民国 19 年重印本。
⑦㉓　彭妙艷主編《地都區志》第六篇《文化》，揭陽縣地都區志編纂辦公室，1990 年。
⑨　康有为撰《广艺舟双楫》，上海书画出版社，1981 年。
⑩⑪⑫　俱见饶锷、饶宗颐著《潮州艺文志》卷九《子部艺术类》，上海古籍出版社，1994 年。
⑬　清林大川撰《韩江记》卷六《雨亭居士》，清咸丰七年刻本。
⑮⑰㉖㉘㉟　孙振声著，孙淑彦选编《百木园随笔》，1997 年打字本。
⑱　清李星辉主纂《光绪揭阳县续志》卷三《人物志》，民国 27 年重印本。
⑲　張平主編《磐東區志》，揭陽縣磐東區志編寫組，1989 年。
㉑　拙文《袁少庚半幅法书》，载拙著《墨海一瓢》，容斋出版社，2001 年。
㉔　清徐珂编《清稗类钞》，商务印书馆，1917 年。
㉕　清屈向邦撰《粤东诗话》，民国万有文库本。
㉙　黄志平、丘晨波主编《丘逢甲集》，岳麓书社，2001 年。
㉚　郑国藩撰《似园老人佚存文稿汇编》卷四《巡检公家传》，民国刊本。
㉛㊴　陈永正著《岭南书法史》，广东人民出版社，1994 年。
㉜　吴沛霖著，吴雨三編《澤庵詩集》，民國 23 年印本。
㉝　拙著《潮汕篆刻》，容齋出版社，2001 年。
㉞　拙編《揭陽歷代詩選》卷三，1998 年打字本。
㊱　清林大川撰《韓江記》卷六《別法帖詩》，清咸豐七年刻本。
㊲　清林大川撰《西湖记》卷一《紫竹庵》，清咸丰七年刻本。
㊳　梁启超撰《蛰庵诗存序》，曾习经《蛰庵诗存》，民国 16 年刊本。

㊵ 俞剑华编著《中国美术家人名辞典》,上海人民美术出版社,1981年。
㊶ 详拙文《崇效寺雅集诗卷》,江经略选编《墨海一瓢》,容斋出版社,2001年。
㊷ 详拙文《诗笔瑰丽·岭表名家》,拙著《岭东人文考论》,中国文联出版社,2000年。
㊸ 详拙文《陈宝瑜与“权钞拾两钱”》,江经略选编《芳林片羽》,中华工商联合出版社,1998年。
㊹ 林清扬撰《璞山续集》卷三《吴母曾夫人家传》,1943年印本。
㊺ 清蓝鼎元撰《陈玉山画记》,郑焕隆选编校注《蓝鼎元论潮文集》,海天出版社,1993年。

孙淑彦:揭阳丁日昌纪念馆

粤籍遗老书法家与二十世纪初期香港书坛

张惠仪

在论述香港书法发展之时，学者都不约而同地把其源流远溯至东汉李郑屋古墓中的砖文或唐宋刻石。[①] 但真正的开始,有书坛的形式,当在民初时期;而带起风气的,就是被称或自诩为“遗老”的逊清翰林(时人尊称为“太史”)。辛亥革命后,这群遗老旅寓或定居香港,成为世纪初香港文化界的翘楚人物。他们活跃的时期大概也与民国之年代相始终。有些遗老虽活至战后,然也只有数年而已。可以说,遗老书法的发展也止于抗战前后,正好跨越香港书法在二十世纪初期的发展阶段。

一 遗老书家结聚香江

满清王朝的覆亡,令一大群以忠君食禄为宗旨的旧式文人转瞬间变得无所依傍。部分逊清遗臣仍保留着传统以来因改朝换代出现的“遗民”心态,以“遗老”自居。数量众多的遗老不单聚集在京津一带,在上海租界及当时为德国势力范围下的青岛更盛;甚至南方的英国殖民地香港亦然。[②]香港的遗老主要在辛亥革命后由广东一带移居而来,遗老之一的温肃(1878-1939)曾记述民初寓港之遗老:

自辛亥后,朝官遗老,避乱寓港者众,东莞陈提学子砺、番禺张提法汉三、丁侍讲潜客、吴编修澹庵、闽陈劝业省三皆重公行,通缟纻,而赖荔垞为尤稔。[③]

除上述提及的陈伯陶、张学华、丁仁长、吴道镕、赖际熙外,仍有其它遗老陆续旅寓或迁居香港。[④] 这些遗老虽然多少抱着“暂居”之心态,然在发扬传统学术方面,则不遗余力。[⑤] 部分遗老的书法创作,更与二十世纪初期的香港书坛发生密切关系。结合史料及存世书迹,当以下列十数字遗老关系最大:

姓名	生卒	籍贯	科举出身	主要官职	来港时间
吴道镕	1853-1935	番禺	光绪六年(1880)进士	翰林院庶吉士、编修	民国初年[⑥]
陈伯陶	1855-1930	东莞	光绪十八年(1892)探花	江宁布政使、江宁提学使	1911[⑦]
丁仁长	1861-1926	番禺	光绪九年(1883)进士	翰林院侍读、转日讲起居注官	1911[⑧]

姓名	生卒	籍贯	科举出身	主要官职	来港时间
汪兆镛	1861-1939	番禺	光绪十五年(1889)举人		1911 后常寓居澳门，并往来香港
张学华	1863-1951	番禺	光绪十六年(1890)进士	登州府知府	1911[9]
赖际熙	1865-1937	增城	光绪廿九年(1903)进士	国史馆总	1911[10]
朱汝珍	1865-1943	清远	光绪三十年(1904)榜眼	翰林院编修	1931 或前[11]
江孔殷	1865-1950	南海	光绪三十年（1904）进士	报捐江修后补道	1911、1914、1937 多次寓港[12]
桂　坫	1865-1958	南海	光绪二十年（1894）进士	浙江严州府知府	1921[13] 四十年代末
崔师贯	1871-1941	南海	庠生		三十年代或前[14]
商衍鎏	1873-1963	番禺	光绪三十年（1904）探花	国史馆协修、实录馆总校官	1949 后寓港[15]
岑光樾	1876-1959	顺德	光绪三年（1904）赐进士出身	翰林院庶吉士	1916 粤乱避港、1925 寓港[16]
区大典	1877-1937	南海	光绪廿九年（1903）赐进士出身	翰林编修	1912[17]
唐天如	1877-1961	新会	曾举孝廉	国史馆纂修、粤海道尹	待考[18]

(续上表)

姓名	生卒	籍贯	科举出身	主要官职	来港时间
区大原	1877 后-?	南海	光绪廿九年（1903）进士	翰林检讨	约 1912[19]
温　肃	1878-1939	顺德	光绪廿九年（1903）进士	湖北道监察卸史	1912 起多次来港；1912 年来港讲学[20]

当然，在粤籍遗老书法家之中，康有为(1858-1927)与梁鼎芬(1859-1919)是极具代表性的人物。但二人访港，仅属短暂停留，[21] 其实质影响如何，尚难定论。故此，下文将以寓港时间较长，书迹流播较广之遗老为根据，论述其与香港书法之发展关系。

多位遗老在辛亥革命爆发后即寓居香港，如陈伯陶、吴道镕、丁仁长、张学华、赖际熙、区大典、区大原等。遗老纷纷迁港之原因，与政权转变所构成之威胁有关，特别是曾官居高位者。以陈伯陶为例，原任江宁提学使，于宣统二年已弃官回家乡东莞，但辛亥(1911)9 月，革命军攻陷广州，东莞相继克复，革命军包围十九巷陈氏宅，陈氏仓皇逃往九龙，居于红磡。[22] 陈氏《七十述哀一百三十韵》述当时之遭遇：

我时窜海滨，困辱在泥滓。急难拆弟昆，劬劳摧母氏。累然丧家狗，欲效自经雉。恸哭旅榇旁，偷生惭窳呰。张督逃后，革军至，余被困邑城三日，既得间，既奉先慈窜香港之九龙。[23]

避居香港后，乃效法明遗民之举："盖明季吾粤风俗以殉死为荣，降附为耻。遂相率而不仕不试，以自全其大节。"[24] 即使当政者邀聘出任官职，亦矢志不仕。当然，也有例外之情况。即如江孔殷于武昌起义后，首先倡议广东独立。主张"独立"固然不欲依附于革命军，但另一方面，也表示不再服从满清政权，[25] 这显然与依恋满清皇朝有所分别。且江氏更依附北洋政府要员梁士诒(1869-1933)、广东军阀陈炯明(1878-1933)等势力，以于新政权中谋取一官半职，惟最终并未如其所愿。但另一方面，他也与遗老过从甚密，附属于"大清遗老"之列，以分享"遗老"的殊誉。[26]

居港遗老虽有少数其后南返粤省，但仍时常往还两地。稍后更有其它遗老如温肃、岑光樾、朱汝珍等因讲学或各种聚会云集香江。而部分遗老如桂坫、江孔殷更常穿梭粤港两地。寓港乃至返粤的遗老彼此联系紧密，构成一个具有强烈凝聚力的群体。他们的聚结，乃由于新社会、新时代的排斥，使他们自生一种被"遗弃"的心态。特别是过去自恃能经世致用、治国平天下的文人，一旦失去了平步青云的机会，他们固有的特权(虚衔和实权)均同时消失，才造成这群文人走入"遗老"的行列。他们所谓的"忠君"、依恋旧朝，骨子里就是对"旧世界"的眷恋，对"新世界"的消极抗议，也是一种"被时代遗弃"的心态，即对时移世易之无力挽回的一种失落。

由于遗老多是翰林出身，具有“文人学士”的身份，既受传统文化熏染，在新社会里，乃成为传统文化的卫道者和直接传播者。寓港遗老慨叹“邪说愈张，正学逾晦”，以至“神州文化，行见陆沉”。[27] 可幸在香港这相对自由的生活空间，尤留半片余地。正如赖际熙所感叹：

> 幸香江一岛，屹然卓立。逆焰所不能煽，颓波所不能靡。中西之硕彦，宏达之官商，咸有存古之心，皆富卫道之力。[28]

与国内甚至上海的遗老相比，他们拥有更大的空间表达故国的怀缅，为其传播传统文化缔造条件。当时，香港许多殷商名流如陈步墀(1870–1934)、利希慎(1879–1928)、冯平山(1860–1931)、周少岐(1863–1925)等，对遗老亦优礼有加。如利氏提倡风雅，对遗老的文艺活动多所赞助，与赖际熙过从尤密。[29] 陈步墀早年从事举子业，清亡后隐于商，经营乾泰隆于香港，心态上与遗老尤为契合。[30] 温肃记载了陈氏与遗老的关系：

> 公广交游，尚风义，四方名流至者，必殷勤款洽。而于骚人墨客，谪臣遗民，尤加礼重，或遇有急，必称量周之……更辑师友文字，凡简牍赠答，诗词唱和，以至教子课本，治家训言，冈不备列，聚为三十六种，亦名绣诗楼丛书，其志趣可观矣。[31]

当温肃于民国初年游香港，即在其它遗老引介下认识陈氏，二人其后更成为莫逆之交。[32] 部分香港绅商对遗老的尊敬，加上少数上层西人的支持，使遗老获得更大的认同。

寓港遗老更热衷于举办各种雅集活动。早期有所谓“宋台秋唱”[图 1]，为居于“宋王台”毗邻的陈伯陶所发起：

> 廿余年前，莞人陈伯陶等居九龙，有宋台秋唱之雅集，各纪以诗，对于南宋遗迹，多所阐发，迩后风骚不继，沉寂久矣……[33]

聚会之宗旨正如吴道镕《宋台秋唱序》谓：

> 顾发露于易代避地之遗民，此非偶然也。自是而后，怀古之士，俯仰凭吊，稍稍见之吟咏。[34]

最大规模的聚会乃追荐宋皇裔赵秋晓生日，参加者有陈伯陶、张学华、赖际熙、汪兆镛、苏泽东(活跃于二十世纪初)等十余遗老。此外，有未及参与该盛会，而居港颇久，亦尝为宋台唱和者，包括吴道镕、丁仁长、桂坫、何藻翔、伍铨萃、张其淦、姚筠(1820–1931)、梁又农(活跃于二十世纪上半期)、林朴山(活跃于二十世纪上半期)、黄慈博(活跃于二十世纪上半期)等二十余人。并曾邀当时书画名家挥毫题咏，如伍德彝(1864–1927)、冯文凤(1900–1961)等，雅集的诗词题咏、书画作品，收录于其中一位参加者苏泽东所编选的《宋台秋唱》集。[35]

随著时日的推移，这些遗老的雅集，亦吸引了更多文人雅士的参与。1924 年在港商利希慎及莫汉之襄助下，又有"北山诗社"之设。由利氏借出利园山一室为雅聚之地，每周举行雅集。常到之遗老有何藻翔、崔师贯，其他出席之文艺界人士有刘景堂、蔡守(1879-1941)、邓尔雅(1884-1955)等数十人。[36]

此外，三十年代初又有"正声吟社"，温肃、朱汝珍、赖际熙、江孔殷、区大原及桂坫等翰林也经常参与雅集。试观近人陈谦《香港旧事见闻录》所述：

民国肇兴，广东文人每多迁移香港，结为诗社，前后凡三、四起，尤以"正声吟社"组织最大……正声吟社组织于一九三一年，由谭荔垣（名汝俭）、黄伟伯（名棣华）、胡少蘧、吴梅鹤等发起，无固定会址……定期在 XX 酒楼雅集请他们携佳作赴会，不收卷资，只收席金一、二元。酒席由胡少蘧主理，他是香港乐陶陶及中华酒家的东主，廉收酒席费，因此寓港文人多有参加。那时晚清翰林如温肃、朱汝珍、赖际熙、江孔殷、区大原、桂坫、黄诰等，都常往雅集。[37]

据《华字日报》报导 1931 年 5 月 6 日"正声吟社"之雅会，就有赖际熙、温肃两太史，与其他文艺界人士如谭汝俭(1848-1938)、胡少蘧(活跃于二十世纪初)、苏楚生(1869-1945)等于中华酒家雅集。[38] 当时诗社聚会，或即席题咏，或观赏书画，兴致浓厚则即席挥毫，书法创作也随题咏及挥毫而产生。遗老既是前清翰林，皆能诗擅书，诗书画兼擅者亦大有人在，陈伯陶、商衍鎏便是其中的佼佼者。部分参加者虽非以书法驰名，但亦写得一手好字，如姚筠、汪兆镛、伍铨萃等。[39]

直接参与有关书法的聚会，乃在 1940 年 10 月在温莎餐厅举行的书法座谈会，桂坫、江孔殷都是座谈会中的中坚人物。其它参加者尚有叶恭绰(1881-1968)、杨天骥(1882-1958)、邓尔雅、李蟠(1879-1943)、沈演公(活跃于十九世纪末至二十世纪初）、区建公(1886-1972)、陈公哲(1890-1945)、谢熙(1896-1986)、麦华三(1907-1986)等百余人；以后每月皆有一会，改在六国饭店举行，总计举办 13 次，到香港沦陷才停止活动。[40] 此又可见部分遗老与本港书法界的密切联系。

遗老的活动模式偏于内向凝聚，除雅集之外，大多不热衷参与公开之艺术活动。然亦有少数曾经参与展览，如赖际熙尝参加"庚午书画展览会"，于般咸道西南女子中学校舍举行，同场展出的书画家尚有吕一夔(活跃于二十世纪上半期)、邓尔雅、孙君耀(活跃于二十世纪上半期)、黄般若(1901-1968)、李宝祥(1874-1951)、黎耦斋(活跃于二十世纪上半期)、陈淑珩(活跃于二十世纪上半期)、傅寿宜(1873-1945)、张云飞(活跃于二十世纪上半期)、邱岱明(活跃于二十世纪上半期)等。[41] 另商衍鎏于 1949 年在港举行书画展览，一时极为哄动，参观者甚众，《星岛日报》及《华侨日报》更分别刊出展览特刊，由桂坫、叶恭绰、陈方(活跃于二十世纪上半期)、岑光樾、马鉴(1882-1959)、邓尔雅撰述专文推介商氏书画。[42] 此外，商氏又曾参加"庚寅书画社"，并于"庚寅书画社第一次展览"展出书法作品，[43] 可见商氏与该会其它书画家如冯康侯(1901-1983)、黄君璧(1899-1991)、李研山(1898-1961)、陈融(1876-1956)、吕灿铭(1892-1963)等亦有所交往。

二 遗老书风的植入

十九世纪末二十世纪初的香港，仍然鲜有具代表性的本土书法家。从香港现存古迹来看，清末至民初时期的对联、匾额，多邀请广东名家书写。潘正亨(1779-1837)、潘仕钊(1835-1895)、陈维岳(1830-1983)、邓蓉镜(1832-1900)均曾替香港各处的天后古庙题写匾额或楹联；[44] 康有为、苏若瑚(1856-1917)则曾于1896年分别为本港保良局书写楹联一对。元朗厦村邓氏一族虽有以书法驰名的邓惠麟(1840-约1870)，但为友恭堂书写对联时，邓惠麟虽已自书一联，但亦再撰一联，并邀得李文田(1834-1895)书写。

然自二十年代初期以来，“太史公书”转趋流行，这固然反映在遍布港九新界的古迹的楹联、碑额当中，香港的寺观、学校、公私机构乃至商号，也多倩请遗老名家题写，如保良局的楹联，自1928年起，多次邀得吴道镕[图2]、朱汝珍、岑光樾[图3]、温肃、区大原、桂坫等太史书写。[45] 此外，较著名者，如吴道镕1922年为屯门青山禅院所书匾额；陈伯陶1929年为青山寺牌坊题字[图4]；赖际熙1933年为黄大仙啬色园所书对联；朱汝珍1933年为东华医院所书碑刻；桂坫1928年为粉岭联和墟新农学校所书对联等。[46]

当然，遗老的书法创作也不止于这些对联与匾额。多种类的求书原因，遍及各个阶层的求书者，刺激起活跃的书法创作活动，试观赖际熙与陈步墀的信札中乃可知。当中既有友好之馈赠：

> 楹联久已书成，拙劣殊甚，徘徊而不欲献。前承询及，计此拙终不能藏，谨遣仆送上，只好以之覆瓮也。[47]
>
> 昨暮始闻华厦落成，匆促无以为贺，谨缮楹联一双，联以将意。秀才人情纸半张，亦复尔尔。[48]

复有为酬酢而书者：

> 林君之扇，书成奉缴，祈代转送。[49]
>
> 九龙之会殊倦，近欲书一扇以报主人，乞将其别号示知，以便署款。[50]

也通过相互引介令作品更广为流通。以赖际熙交游之广，乃成为中介人物。其信札中亦有述及替陈伯陶送联之事：

> 砺公联已书成，谨代缴上，请转致南丰可也。[51]

至于温肃于1923年访港之时，得港商朋友厚赠约二千金，无以为报，亦一一酬以书画，[52] 故温氏书法于香港流播甚广。本港书画收藏家如利氏北山堂、何曼庵及刘少旅藏品中颇多太史公书。由太乙楼捐赠香港艺术馆的书画中有不少太史公书法，便属刘少旅的藏品。

"太史公书"的风格特色，既可代表二十世纪初期香港书坛的风尚，亦可说明一些时代变迁的因由。这些遗老都是前清翰林，基于举子业所需，早年从工整端丽的楷行入手实在所难免，故其书法无疑有着深厚的帖学基础，具有明显的文人书法特征。当然部分遗老晚年略作变革，不但参合北碑，更兼习篆隶，洗脱了"乌、方、光"的馆阁风范。这恰好代表了当时岭南地区书风的整体发展方向，正有学者指出"清末岭南的著名帖学书家，多从'瘦硬通神'方面着意，吐弃馆阁体，不作软媚态，不作痴肥态，力求笔力卓异，其实已受到碑派书法的影响"。[53]

吴道镕与陈伯陶是当时较具影响力的遗老书法家，存世作品甚多。二人在书法上皆曾受李文田之影响，吴氏固为李文田弟子，陈氏则曾馆李文田家。若从书迹来看，陈伯陶之书风与李文田渊源最深。陈伯陶虽为陈澧(1810–1882)弟子，但书法并非循守乃师遗风。陈澧楷书植根欧阳询(557–641)，行书源出米芾(1051–1107)，取米书之俊朗秀逸，而参以欧书之劲健。而陈伯陶则显然由唐楷入手，部分书法有着欧阳询及颜真卿(709–785)的遗韵。大体而言，小字方折劲健，紧缩中宫，趋近率更。大字行笔丰润，竖画厚重，横画瘦劲，略见颜体面目[图 5]。至于晚年榜书，笔法虽仍以唐楷为宗，然体势开张，骨力雄强，则显然受魏碑之熏陶[图 6]。此或正是其体会李文田书"由唐碑入北魏"[54]，晚年亦参合碑体书法之故。至若吴道镕光绪十二年(1886)散馆后，曾习书于李文田家。在李氏指导下，致力欧阳询《九成宫醴泉铭》之临习，[55] 建立坚挺之骨格。又得见李氏所藏汉、魏、隋、唐诸碑拓，眼界大开，并改习隋碑《萧饬性夫人墓志》，[56] 书风遂一变为挺劲肃穆。其行书骨格中见丰盈[图 7]，笔调变化多端，重处愈重，轻处愈轻。榜书尤佳，有渊雅雄健之风。小楷则取法晋唐，亦具温雅淳厚之致。不过，陈伯陶及吴道镕的书法虽与李文田甚有渊源，但二人所作究未臻至李文田书那种雄强深严、骨格铮铮的风范(因取法魏碑而致)。在书法创作上，陈伯陶与吴道镕似乎有着甚为接近的渊源，均是由法度谨严的唐碑再上溯骨格雄强的隋碑或北碑，这种取向断非巧合，似乎与李文田的承传不无关系。

纵然遗老书法中有取法北碑者，但更多的却是唐碑的面目，这无疑与其科举出身息息相关。不过，他们每每于谨严法度中力求生动之用笔。即如赖际熙植根于唐法[图 8]，但锐意变化，其行楷有东坡遗意，然仅存东坡行笔之收放自如及提按变化，结体寓畸侧于平正。此可能为其先习馆阁书，后习东坡书所达至之融和效果。入民国后即寓港的丁仁长追宗颜、柳[图 9]，运笔劲健厚重；行书除以颜体横轻竖重之用笔为根基外，大小、畸侧则随意为之，部分笔划偶而拉长，洒落处也颇见宋人遗意。然丁氏二十世代中期已去世，存世作品不多，更未见大字创作。区大典则师法柳公权(778–865)《玄秘塔碑》，虽未递柳体开张之势，惟得其秀劲峭拔之姿。行书较楷书之作清劲灵动，惜存世作品不多。温肃于二十年代末才来港讲学，惟温氏民国初年曾多次赴港，书法早已在港流播，居港期间创作更力。即如其楷书十二连屏《恭祝诰授中宪大夫冯平山先生七秩荣寿大庆序》(冯秉芬爵士藏品，曾于香港中文大学文物馆"香江先贤墨迹"展出)亦书于 1929 年来港讲学之时。该作结体端正谨严，深得唐人楷法之奥妙，诚为楷书力作。行书[图 10]则融欧、米二家之风，[57] 以楷笔入于行书，谨严中见潇洒意趣。作为清代末科探花的商衍鎏楷书宗法颜、褚，所作既得颜书之端正浑厚，兼有褚书之清劲秀逸[图 20]。早年虽将二家融会得当，然终究过于规行矩步。中年以后，博采历代名家行草书，行笔变化自如，构成飞逸多姿之风[图 11]。除楷、行、草外、甲骨、篆、隶诸体兼擅，亦遗老中罕见。商氏于战

后才活跃于香港书坛，随着来港展览而作品流传更多。

朱汝珍取法赵孟頫(1254–1322)，丰腴处比赵书有过之而无不及，与赵体不同之处乃结体采纵长之势。楷书用笔圆润柔丽，笔墨匀称，结体四平八称，最具台阁典范。入民国后仍代溥仪“御书”[图 12]，足见功力不凡，时港人称之为“殿阁派字”。[58] 行书则较纾徐自如，笔力劲健，颇具骨力。同样，区大原[图 7]亦得力于赵孟頫，然与朱汝珍发挥赵书腴润之处有别，区氏则以秀俊劲健之笔出之，建立端整俊丽之书风。二十年代中期才来港的岑光樾，其楷行亦曾取法赵孟頫，惟同时兼采唐人法度，[59] 风格则化端丽圆润为庄严劲健[图 13]，不作柔媚之态，楹联大字更见雄浑之笔力。晚年偶以篆籀金文入书，临《周颂鼎铭》扇面一作[图 14]，结体规整，行笔圆劲，乃沿用小篆笔法之作。

在书法创作上较刻意突破传统法度的是桂坫及江孔殷。桂坫行楷虽亦取法颜真卿，但与传统面目有异，楹联大楷尚多颜体雄浑厚重之壮美，行书[图 7]则清劲遒逸，行笔从容舒缓，章法尤取杨凝式(873–954)《韭花帖》疏朗之布局，跌宕有致，不求工丽，脱去馆阁板滞之弊。间作篆书[图 15]，颇得圆劲之致，于工整匀称中有稚拙之趣。亦尝以籀文古体入书，惟其篆书与古籀之作均未涉清末以来大盛之金石气格，因其所作并非取法青铜铭文，只以《说文解字》中古籀入书。[60] 江孔殷[图 16]用笔源出乃师吴道镕，后参以章草结构及笔法，力求笔锋朴拙，不求流丽秀巧。更突破章草横向结体，而易以纵长之势。末笔不作波势，反以按顿出之。形成遒厚沉着，脱俗不凡之风。与江孔殷近似，崔师贯[图 17]亦参用章草笔意，其行草书藏巧于拙，收笔只偶作波势，不强调章草捺脚之舒展飞动，仅强化笔画间之回环盘缠以取势，足见个人面目。此亦少数遗老不愿受馆阁体之拘牵，晚年求变法之例子。

而晚明董其昌(1555–1637)清雅淡逸的书风也影响了部分遗老，从张学华的作品[图 18]可知。其书纤锋秀巧，惜墨如金，牵丝映带间，更显见香光书派清逸之风。张氏年愈七十，仍能作蝇头小楷，不改其流丽韵致，此足见遗老书家帖学功夫之造诣。另唐天如以行书[图 19]见称，与张学华同取法董其昌，而加之以腴润，似为结合颜体之特征，乃成凝重遒劲之风。

总体而论，遗老之中，除少数曾涉猎北碑、章草外，大多以欧、褚、颜、柳、赵孟俯为宗，其次则取法苏轼(1036–1101)、米芾乃至董其昌。前五者之学习，大抵是早年举子业所需，时风使然，不得不矣；后三者(特别是苏、米)及北碑、章草之涉猎，则已欲冲出馆阁藩篱。但归根究底，帖学书风已深深烙印在这群遗老的书风之中。诚然，帖学自清代中叶碑学兴盛以后，渐渐失去其主导地位。清末至民国期间，帖学之地位受到更大冲击，而这群遗老犹孜孜不倦地以此为乐，与其致力维持传统经学及文学的心态同出一辙，便是对旧文化、旧世界的怀缅(当然也有难以自拔者)。从整体而言，一般遗老视书法只是等同诗文的文人学养，并未以独立的艺术形式视之(上海的部分遗老除外)，即如赖际熙亦毫不讳言“向来作书，绝不经意”。[61]

要言之，当时上海已是金石书风的天下。相对而言，上海的许多遗老在创作的层面上每有突破，而这种突破又明显地出现在他们成为遗老之后，[62] 这点则是寓港遗老书法家所不能达至的。其实遗老也未尝不知问题症结所在，即如岑光樾于《为商藻亭同年书画展览致词》道：

有清一代，向以科举取士，廷试重书法，写小楷，务端庄流丽，章法甚严。名书家如刘石庵、何猿叟辈泽古之士，亦不能不敛才就范以求工。盖应制之体，不得不尔。至其人之造诣，固不

能以此而概论之也。[63]

诚然有被应制之书拘束太甚，无法摆脱者，然而取法北碑、章草，乃至苏、米、董其昌等较活泼的书风，已属初步的突破。在纭纭的香港遗老书家中，个人面貌较强者早期有吴道镕及陈伯陶，稍后有江孔殷、桂坫及商衍鎏。而从作品流传而言，二十至三十年代上半期以吴道镕、陈伯陶、朱汝珍之作较多；三十年代下半期至四十年代则以桂坫、岑光樾、江孔殷、商衍鎏之作最为常见。随着遗老书家的先后去世，“太史公书”亦渐趋式微，其中只有少数能活到战后，包括江孔殷、桂坫、商衍鎏、岑光樾、唐天如数位而已。

对于二十世纪初期香港书坛的发展，遗老书家群的移入确具特殊的意义。有学者曾指出上世纪活跃于乡郊地区的一些乡绅，以及寓港的革命先烈、文化名人，对香港的书风有一定影响力。[64] 惟乡绅书法，其影响只属地区性质；而革命先烈、文人名人则聚散匆匆。诚然，散居在港九，与粤省及澳门书坛讯息互通的遗老书家，透过题咏、酬酢、鬻书、展览等途径，把其书法创作更广为流播。而其书风与稍后陆续移居香港的其他书法家相较，乃构成两个不同系统。

同样主要来自广东地区的书法家，二十年代开始亦相继来港。随著广东书家的南来，不同类别的书法风格亦被带来香港。1922 年及 1926 年先后来港的邓尔雅、罗叔重，1933 年设“建公书法专科学校”的区建公(1886–1972)，1937 年旋至的简经纶(1888–1950)等，都使香港的书法风格焕然一新。碑学的传统渐次兴起，如邓尔雅以瘦硬雅洁的篆隶见称；罗叔重精于隶法，取陈鸿寿(1768–1822)之法而加以变化；冯师韩(1875–1950)则钻研邓石如篆隶，深得其法；再如简经纶早年在上海生活，结交海上名家，且于甲骨、彝器、汉魏碑刻、简牍多所涉猎，复问书于康有为，故其从实践到理论均深受碑学的薰陶。[65] 此外，区建公、区襄甫(1900–1984)专志于赵之谦(1829–1884)的北碑路线，而更趋雄健。总其面貌都具雄奇壮丽之美，与优雅的遗老书风分庭抗礼。而且，书体方面更偏于篆隶之开拓，与遗老之专擅楷行又各有风范。

三　遗老鬻书与书法市场的开拓

遗老与二十世纪初期香港书法发展的第二种密切关系就是“鬻书”的风气。遗老在前清贵为朝廷官员，自有俸禄为生。但清室覆亡后，顿失所依，赖以为生的只有仅余的传统学问和一手好书法。以他们作为前清状元、翰林、太史的手迹，有足够的卖点去吸引顾客，故不少遗老以鬻书为生。李应伟(约 1895–1941)曾如此描述当时粤省一带人士眼中的遗老地位：

逊清遗老，可贵若不可贵，曾晋翰林词馆之所谓太史公，已如古玉琼瓌，为人登之高几檀架之上。就迩于岭东言，岛夷尤能罗而致之儒席之上，绅则揖焉，士则泥首。至于承肩徒跣，伧俗之氓，亦同声一呼：嗟呼！太史公！太史公，高贵孰与比哉！此知太史公之可贵也。[66]

有如此“高贵”地位，世人自必趋之若骛。时人对吴氏书法之渴求充分反映遗老书法吸引异常：

清社屋，吴王臣太史狷介不仕……鬻书谋升斗，于是吴太史之书不胫走天下……索书人之纸轴，积于笥而布于案头。太史日书不辍，挥毫落纸，斥去其旧者远者，不以为劳。而寸缣尺素，人争宝之……若吴玉臣太史，不与人竞名，而名自高，鬻书几于贾人……而世人知玉臣太

史者，勤求一缣数字，宝其所得，几以为得古人之遗……[67]

在香港这个“新旧思想”并存的社会，遗老更俨然成为一个身份超然的阶层。求书者还需透过各种关系，求书措辞亦谦谦有礼：

小婿范志彬渴慕法书，谨备屏条四幅，教乞兴到为之一挥……又去年弟有便面一幅……[68]

兹有友人林子穆、郑润泉(均是诚实商人)属〇代求法书斗方各一幅，谨由邮寄呈之。随意一挥……[69]

当然，硕果仅存的遗老身份乃是遗老书家鬻书成功的重要因素。居港遗老多曾有鬻书之举，部分返粤的遗老也以香港为重要市场。据刘少旅所编《九华堂所藏近代名家书画篆刻润例》，可见朱汝珍、商衍鎏、江孔殷、桂坫等之鬻书润格，遗老仗之而收入颇丰。[70] 而某些书法家悬例鬻书时，也以遗老作为号召，即使罗叔重，也需请江孔殷、桂坫担任推荐人。此外，朱汝珍、温肃、区大原也常获邀担任推荐人，[71]正好显示遗老地位之超然。

在过去，书法之最大功能莫如通信交流，其次则作为文人抒情写志之雅玩，而遗老却以此为生计之来源。若将《九华堂所藏近代名家书画篆刻润例》中所载几位遗老(朱汝珍、商衍鎏、江孔殷、桂坫)之润例加以排列比较(参见附录)，可知遗老仗之而收入甚丰。参考当时之生活水平，战前一个普通工人的薪金，每天只有二至三元；1941 年茶楼点心每碟只需五分；而 1939 年桂坫七言楹联则需六元，一尺大字每个四元，显然一件作品之价格已高于普通工人一月之薪金。战后通货膨胀，估计 1945 年之物价已比 1941 年增加了四、五倍，而市民之薪金却少有增加。战后普通工人之薪金还只是二至三元，每月另加生活津贴三十元；但茶楼点心每碟已涨至二角至三角。而桂坫的楹联则涨价至十元，江孔殷、商衍鎏之楹联更需四十元。[72]

通过鬻书，遗老与书法产生了特殊的关系，而这种关系，或多或少又是因着社会及经济的转变所致。这种转变，令遗老把向来视为风雅文章、雕虫小技的遣兴之作，变成了维生之计，很大程度是基于生活所迫，更甚的是时局动荡。就如曾富甲广州的江孔殷也不例外。江太史早年生活豪奢，太史府第宴饮几无日无之，“太史五蛇宴”更是名闻遐迩。入民国后十数年，江氏依仗出任英美烟草公司广东全权总代理之收入，光景尚可。惟家眷繁多，负担沉重，已有入不敷支之现象。[73] 抗日战争爆发，江氏携家眷避居香港，[74] 生活更捉襟见肘。《九华堂所藏近代名家书画篆刻润例》载江氏于 1948 及 1949 年鬻书润例，其中 1948 年润例措词坦率，道尽鬻书为“换米”所逼之状：

兰斋重订卖字换米润例

照丙戌(1946)农历十一月初一日起专收换黑谷香粳米一种经香港代理艺一印社订明米每百斤折交西纸壹百元本省内外代理如不能交米换字者应按西纸价折合国币交收以昭一律例款如下……

鬻书原为生计所逼，即使公开言明，亦并无可畏，也不再作忸怩遮掩之态，这是书法家心态转变之故。而“遗老”的身份、生活和心态，就成为了书法创作转变的催化剂；由此也带动了书坛的特殊现象及新的风潮。马国权(1931-2002)先生在回顾香港书坛的文章中表示人们对前清遗老书法的趋之若鹜，使成一个可观的书法市场。[75] 温肃寓港之时，曾替远在天津的遗老陈宝琛(1848-1935)、朱益藩(1861-1935)、郑孝胥(1860-1938)、胡嗣瑗(1878-1949)处理港

人求书之事，并明言香港“求书法者甚众”：

此间托求书法者甚众，辄代却之。今有学生陈卉曾欲乞赠题景颐斋横额一、楹联一。其父梦熊亦求楹联一，外便面三，则卉曾及其弟启铃、启浚者，皆英年学子，望奖许之。卉曾在侄门下，如赐书上款，幸勿过纡尊为祷。余尚有条屏三纸，欲烦代求朱艾老、郑苏老、胡琴兄三君书之。另由中国银行寄呈津币百圆，以七十圆为润笔之敬，其三十则请分致三君也。[76]

正因为当时香港局势相对稳定，经济较发达，为他们提供了可观的书法市场，故其聚结亦理所当然。而书法作品既有“商品”意义，也具备了独立的艺术价值。鬻书既是现实的考虑，也是对社会变迁的妥协。而且，“鬻书”这种现象，不单说明了经济的因素，即书法更趋商品化，也点出了另一种心态：他们都放弃了昔日文人自高的心态，从前要辗转回避交易，如今都开门见山，也得到社会的认同。如当时有以末科状元、榜眼、探花、传胪各书一条配为四屏者[图 20]；显然，他们这种创作除了技巧的表现、审美的要求外，更是一种身份的体现。由此，“太史公书”一如遗老的存在，既代表着传统的面貌，却也被社会默许其存在，甚至是受“尊敬”的一群。因此，“鬻书”的风气，遂把这群甘心与现代世界脱节的“遗老”连系到现代社会的活动里。

“鬻书”的更大意义，就在于它能发展书法的艺术方向。在此过程中，失去了实用性的书法，却能通过其艺术性的伸展，靠着书家的天赋和学养，写成作品。个中高手，更能别出心裁，自成一家，吸引买家。显然，比之昔日消闲遣兴，他们要更有效率和更具个性，方可脱颖而出，即如鬻书活动相当活跃的桂坫(参见附录)，除其流传作品数量甚多之外，亦力图开创各体风格。在最擅长之行书外，也有不少篆书作品，复有籀文之作，这无疑拓展了他在创作上的方向。因为一旦在市场上竞争，则要别树一帜，必学某家、必似某碑帖的吸引力，远不如个人风格，也因此要令书法从单纯的馆阁体桎梏中走出新天地。因此，在促成个性化的风格上，“鬻书”的风气，便有着更积极的意义。

四　结　语

从二十年代到战前，香港书坛主要是广东风格的延续。由于粤港两地交往频繁，不论是到港定居还是穿梭往来的书法家，其渊源亦多自广东。而“太史公书”对香港的影响，乃始于民国初年，这是粤省画人犹未南移，本地艺坛仍未兴起，大家只停留于欣赏民间书画、历史绘画，以及少数西人画家的作品的时代。二、三十年代，可说是“太史公书”的全盛期。作为上接晚清书坛，下启二十世纪香港书坛的一群书法家，遗老书家无疑坚持着书法的传统，成为青黄不接之时的中流砥柱。因此，其地位不应湮没于历史之中。正如麦华三在《岭南书法丛谈》对广东遗老书家(包括香港)的评价：

爰及民国，清之遗老，犹多存者。党国先进，亦多任务书。以现在之趋势观之，除接受吴李康三氏之遗产外，且将更从甲骨木简，穷源竟委，涵镕碑帖，上下汉殷，发四千年书法之幽秘，蔚为民国艺术之光。[77]

虽然香港的遗老在创新及影响力方面远不如上海的部分遗老书家，但在继承传统，开拓香港刚萌发新机的书坛方面实饶具意义。

附录:香港遗老鬻书润例简表(节录自《九华堂所藏近代名家书画篆刻润例》)

姓名	润例名称	日期	楹联润格	榜书润格	规则	备注
桂坫	晋专宋瓦室笔例	己卯(1939)正月重订	七言六元 八言七元	堂扁 尺字四元 二尺六元 二尺以外照此推算	以上篆隶加倍 名流书画序跋每件二十员 题词同例 观款半之赝品不题……磨墨费加一	收件:香港、九龙
朱汝珍	朱聘三榜眼汝珍行楷书润格	1943年前	四尺以内五元 六尺以内六元 八尺以内八元 长联画格兼边跋者另议	一尺内每字五元 二尺内每字八元 三尺内每字十二元	署名另议 先润后墨 墨费加一 约日取件	刘春霖、商衍鎏、张启后、江孔殷代订
桂坫	晋专宋瓦室笔例	丙戌(1946)九月重订	六千元	大字每字尺五千元	篆隶加倍	
桂坫	晋专宋瓦室笔例	戊子(1948)五月重订	六十万	大字每字一尺三十万 尺五寸四十万 余类推	篆隶加倍	实收省昌华南六号
江孔殷	兰斋重订卖字换米润例	戊子(1948)元日江孔殷重订	七言三十斤 八言四十斤 长联另议	每字二尺内 六十斤 三尺内百廿斤 过度另议	单条不写 有告白及宣传性质不写 来文佳与不佳均不写 金笺 真伪均不写 蜡笺粉笺劣洋纸均不写 商号联名不题下款 先润后黑 钤章磨黑收费加二	经香港艺一印社代理

(续上表)

姓　名	润例名称	日　期	楹联润格	榜书润格	规　则	备　注
江孔殷	兰斋卖字润例	己丑(1949)三月一日江孔殷重订	七言四十元　八言五十元	每字二尺内二百元二尺外三百元	港币过付告白宣传品来文色笺蜡笺粉笺洋纸劣纸均不写钤章磨墨收费加二	
桂坫	晋专宋瓦室笔例	己丑(1949)五月重订	十元	大字每字一尺大三元　尺五大四元		
商衍鎏	商探花衍鎏润例		四尺以内四十元五尺五十元　六尺六十元长联加跋撰文均另议	每字一尺以内三十元　一尺五寸以内四十元二尺以内六十元二尺以上另议	港币计算　先润后墨　墨费加二	收件处：香港、南京、上海、广州

注　释：

① 可参看李润桓《从香江先贤墨迹看香港书法艺术的继承与发展》及马国权《香港近百年书坛概述》。分见莫家良编：《书海观澜》(香港：香港中文大学艺术系、文物馆，1998)，页175及页189。

② 单是举出较著名的遗老书法家，活跃于上海的有沈曾植、朱孝臧、郑孝胥、曾熙、李瑞清等；京津则有陈宝琛、章梫等；青岛有劳乃宣、陆润庠等。有关遗老书法家之活动情况，可参看拙作《民国时期遗老书法研究》(香港中文大学哲学博士论文，2002)。

③ 温肃：《陈子丹府君墓志铭》。载许衍董总编纂：《广东文征续编》(二)(香港：广东文征编印委员会，1987)，页198。

④ 当时居港遗老的实际人数目前已难以稽考，但综合一些记载来推算，可知居港遗老不下数十人。如陈伯陶《壬戌北征记》一文中载有陈望曾、陈汝南、罗元燮、卢宝鉴、苏志纲、陈应科、曹受培、赖际熙、冯溥光、章果(见陈伯陶：《瓜庐文剩》卷二，页46。)；汪希文于《我与江霞公太史父女》一文中则载有赖际熙、陈念典、何藻翔、苏

志纲、陈伯陶、许秉璋、卢宝鉴、罗元燮、陈步墀(《春秋》第9期,1957年11月,页20。)。二文所载虽有少数重复,然已近二十人。另《宋台秋唱》一书中亦载多人,再加上其它各处所记,可推断总数不下数十人。

⑤ 居港遗老推动本港文化学术发展的重大成就乃是讲学及办学。1923年,赖际熙倡办学海书楼,以保存国粹、弘扬圣学为宗旨。先后邀请各太史在书楼讲学,或课经史,或授词章。包括陈伯陶、区大典、温肃、区大原、朱汝珍、岑光樾,连赖氏本人七太史轮次主讲,垂廿余年。另赖氏又参与筹设香港大学中文学系,并为大学图书馆筹置中文藏书。其它如朱汝珍任孔教学院院长,岑光樾创办成达中学、区大原等任教于官校,皆是本港中文教育的先驱人物。

⑥ 温肃《澹庵文存序》谓:"先生(吴道镕)自辛亥后,尝一避地海岛……"(见许衍董总编纂:《广东文征续编》(二),页197-198。);而上文所引温肃述"自辛亥后,朝官遗老,避辞寓港者众"亦包括吴道镕在内,结合二文所记,吴道镕应于民国初年避居香港。另吴道镕曾参与于九龙举行的"宋台秋唱"雅聚,其作尚见于苏泽东编《宋台秋唱》,可为其寓港之证。

⑦ 陈伯陶《宋东莞遗民录序》谓:"辛亥季秋,余避地九龙,九龙古官富场地……"见吴道镕原稿、张学华增补、李棪改编:《广东文征》(香港:香港中文大学出版部,1973-78),页243。

⑧ 丁仁长入民国后,曾寓居香港,助陈伯陶校《东莞宋遗民录》。见马国权:《香港近百年书坛概述》。载莫家良编:《书海观澜》,页199。

⑨ 张学华《采薇百咏自识》:"余自辛亥后,避地香港。"见许衍董总编纂:《广东文征续编》(三),页276。

⑩ 赖际熙《崇正同人系谱序》谓:"自辛亥岛居,奄忽十年。"见赖际熙著、罗香林辑:《荔垞文存》(香港,1974),页13。

⑪ 朱汝珍民国初年已有颇多书法在港流传,1931年香港大学聘为哲学、文词两科讲师,1932年香港孔教学院又聘为院长。因居港甚久,作品更多。

⑫ 江孔殷三十年代前数度来港。广州沦陷,曾避居香港。详见汪希文《我与江霞公太史父女》一文。

⑬ 桂坫民国后经常往来粤、港两地。1921年应陈子褒之邀,来港为子褒学校教授经史、《说文》等课。四十年代末,以儿辈之请,自穗移居香江。见马国权:《香港近百年书坛概述》。载莫家良编:《书海观澜》,页199。

⑭ 崔师贯于三十年代已于香港大学中文学院讲学。详见陈君葆撰、谢荣滚编:《陈君葆日记》(香港:商务印书馆(香港)有限公司,1999)。

⑮ 商衍鎏曾以香港为其鬻书的主要市场之一,详见刘少旅编:《九华堂所藏近代名家书画篆刻润例》(香港:中国美术总汇,1979)。1949年又曾到香港举办书画展览,见《华侨日报》,1949年10月12日。

⑯ 岑光樾1925年到港,1926年受聘于官立汉中及汉师讲学。

⑰ 区大典《愚庐文缘前集上卷序》谓:“壬子政变,吾避地香江,息交绝游,讲学自晦,愚矣哉。”见许衍董总编纂:《广东文征续编》(二),页136。

⑱ 唐天如何年移居香港有待稽考,但唐氏晚年居港,且热心公益,曾任香港红十字会会长。

⑲ 区大原移居香港时间可能与区大典相约。

⑳ 温肃曾于1912、1914、1922、1923年来港,1929至1931年更获聘至香港大学讲学。后一度离港,惟1934、1935、1936年又再数度访港。详见温肃:《清温侍御毅夫年谱》(台湾:台湾商务印股份有限公司,1986)及温肃:《陈子丹府君墓志铭》(许衍董总编纂:《广东文征续编》(二),页198)。

㉑ 辛亥革命后,康有为曾于1913年底到香港奔母丧。据年谱所载,康氏十月到港,十一月四日即离港。梁鼎芬则于1911年辛亥革命爆发后经香港赴上海,1913年又曾短暂访港。

㉒ 杨宝霖:《陈伯陶传》。见《东莞近百年文化名人专辑》第29期,1998年12月,页12。

㉓ 陈伯陶:《瓜庐诗剩》卷下,页56。

㉔ 陈伯陶:《胜朝粤东遗民录序》。载邓又同:《学海书楼主讲翰林文钞》(香港:学海书楼,1991),页18。

㉕ 见汪希文:《我与江霞公太史父女》。《春秋》第7期,1957年10月,页17。

㉖ 见汪希文:《我与江霞公太史父女》。《春秋》第9期,1957年11月,页19。

㉗ 赖际熙:《筹建崇圣书堂序》。赖际熙着、罗香林辑:《荔垞文存》,页13。

㉘ 同上。

㉙ 赖际熙《利公希慎墓表》:“自辛亥国变,予亦避地海滨,与公居处既迩,过从益密。促膝抵掌,互谈志业,益知其所治者为经世之学,所抱者为匡时之心。”见赖际熙着、罗香林辑:《荔垞文存》,页124。

㉚ 详见温肃《陈子丹五十寿序》及《陈子丹墓志铭》。《温文节公集》,页157及164。

㉛ 赖际熙:《诰授光禄大夫子丹陈公行状》。赖际熙着、罗香林辑:《荔垞文存》,页142。

㉜ 温肃《清温侍御毅夫年谱》载:“(壬子)十二月游香港,晤赖焕文、陈子砺、张汉三诸公。何翙高、岑仲敏里居,闻余至,亦来会。并获识陈子丹。”见该书,页19。

㉝ 前:《港九诗话》。《香港百年史》(香港:南中编译出版社,1948),页144。

㉞ 吴道镕:《宋台秋唱序》。见苏泽东编:《宋台秋唱》(香港:方仲深,1979),页1。

㉟ 详见苏泽东编:《宋台秋唱》。

㊱ 吴天任:《清何翙高先生国炎年谱》(台北:台湾商务印书馆,1981),页158。

㊲ 陈谦:《香港旧事见闻录》(香港:中原出版社,1987),页343 。

㊳ 《华字日报》,1931年5月6日。

㊴ 三人书法作品可参看何曼庵《东塾绪余》(香港,1985)。

㊵ 见《华字日报》,1940年10月7日。

㊶ 见黎健强、李世庄编:《1900–1930年香港视觉艺术年表》。《左右》第1期,1997年,页226。

㊷ 商氏于1949年10月11至13日于思豪酒店举行书画展览,详见《星岛日报》,1949年10月10日及《华侨日报》,1949年10月12日。

㊸ 见《庚寅书画会第一次展览特刊》。《华侨日报》,1950年11月26日。

㊹ 光绪元年(1875)潘仕钊为坑口天后古庙书匾额;光绪二年(1876)及四年(1878)潘正亨先后为油麻地天后古庙书匾额及对联;光绪八年(1882)及光绪二十二(1896)年陈维岳及邓蓉镜分别为大角咀及油麻地天后庙题字。

㊺ 见保良局文物馆编:《保良局楹联汇辑》(香港:保良局,2002)一书。

㊻ 遗老题写的匾额、楹联,可参看科大伟、陆鸿基、吴倪霓霞编:《香港碑铭汇编》(香港:香港市政局,1986)。另遗老的题识序跋亦甚常见,如三十年代香港东华三院的一系列院务报告书的书面题字及序文皆出自朱汝珍、温肃、区大原之手笔。

㊼ 赖际熙:《与陈子丹书》。载赖际熙着、罗香林辑:《荔垞文存》,页38。

㊽ 同上,页40。

㊾ 同上,页39。

㊿ 同上,页39。

51 同上,页38。

52 温肃:《清温侍御毅夫年谱》,页29。

53 陈永正:《岭南书法史》(广东省:广东人民出版社,1994),页160。

54 陈伯陶:《先师李文诚公传》。载邓又同:《学海书楼主讲翰林文钞》,页25。

55 吴道镕《跋李文诚师临醴泉铭》述:"余丙戌(1886)散馆,习书于先师李文诚公邸第。出都,师以缩临醴泉铭赠,曾付石印,得者宝之……其结字运笔,收束精神,细入毫发,而肌理血脉骨韵姿势皆肖。他人矜意为之所不能到。犹忆曩寓邸第时,师每下值,不脱衣冠,就案评骘余书毕,信手展纸,背临欧书,顷刻累幅,无一懈笔。此不惟绝艺入神,亦有精力过人远也。"见吴道镕:《澹庵文存》卷一,页50。

56 麦华三:《岭南书法丛谈》。《广东文物》卷八(上海:上海书店,1990),页78。

57 马国权:《香港近百年书坛概述》。见莫家良编:《书海观澜》,页198–201。

58 舒翁《陈伯陶其人其事》一文记载:"即如清远之朱汝珍(别号聘三)晚年在香港,亦以卖字为生活,故商店之招牌,从前多由聘三所写,其字体四平八稳,均属端楷,故香港人多称为殿阁派字。"见《春秋》,第624期,1983年7月,页26。

59 岑光樾有临《晋祠铭·麓山寺碑·争坐位帖·塼塔铭》之作,见《鹤禅集》,页152–153。

60 桂坫《籀文扇面》跋:"古籀文不多见,许书所采者最易辨识,今集其字写奉孝博世六兄雅鉴。癸酉(1933)桂坫。"该扇面见何子忠编《东塾绪余续编》〔香港:1986〕,页61。

61 赖际熙:《荔垞文存》,页 78–79。

62 不少遗老的书法风格在满清灭亡后都有所改变，其中沈曾植书风的变革为一典型例子,详见拙作《沈曾植书法研究》(香港:香港中文大学研究院硕士论文,1997。)而李瑞清亦有此倾向,据菊南山之研究:“李瑞清书法风格上的转折点主要有两个。第一,三十八岁时……第二,辛亥革命后,僻祸沪上,作了职业书家,亡国之痛使他心灵上遭受严重打击,后来接纳沈子培等人的建议,实行‘纳碑入帖’、‘捐碑取帖’,在闲暇时间兼研帖学,炎夏谢客时选临淳化、秘阁、大观、绛州诸帖……这些帖的临习时间应在一九一四年前后。”(见菊南山:《百年难得一见的书学大家　清道人的书艺》(上)。《雄狮美术》第 281 期,1994 年,页 50–51。)又郑孝胥为另一例证,王澄曾论述其书艺云:“至民国初,隐居上海,与沈子培、李梅庵、曾农髯等常有文酒之会,书法遂转向北魏并周秦两汉诸碑,最得力于始平公、杨大眼、石门铭、瘗鹤铭及张裕钊,书风为之一变,渐成自家规模。”(见王澄:《郑孝胥的书法艺术》。载刘正成主编:《中国书法全集》(第 78 卷)(北京:荣宝斋,1993),页 22)。虽然,满清的灭亡,身份地位的转变,未必构成了整个变革,但相信起着一定作用。

63 邓又同:《学海书楼主讲翰林文钞》,页 117–118。

64 马国权:《香港近百年书坛概述》。见莫家良编:《书海观澜》,页 189–271。

65 马国权:《近代印人传》(上海:上海书画出版社,1998),页 242。

66 见李应伟:《书吴道镕》。许衍董总编纂:《广东文征续编》(四),页 94。

67 李应伟:《书吴道镕》。许衍董总编纂:《广东文征续编》(四),页 94。

68 《黎湛枝致温肃书》。见《翰墨流芳》(学海书楼丛书?第六种),页 70。

69 《朱汝珍致桂坫书》。《翰墨流芳》(学海书楼丛书?第六种),页 66。

70 见刘少旅编:《九华堂所藏近代名家书画篆刻润例》(香港:中国美术总汇,1979)。

71 同上。

72 有关战前、战后工资之数据及物价,见林友兰:《香港史话》(香港:香港上海印书馆,1985),页 187 及页 192 注五。

73 据汪希文《我与江霞公太史父女》一文记述江孔殷于民国初年的经济状况:“民二十以前(约 1914 年秋冬间),他取得英美烟草公司之代理权,光景最好。民二十以后,英美烟草公司已经与之解约,改聘为顾问,按月致送夫马费五百元,比之从前光景,一落千丈。霞老有金钗(妻妾)十二,每月用度甚繁,他虽有祖遗铺屋十余间,有租值可收,惟不敷开支甚讵。”该文载《春秋》第 25 期,1958 年 7 月,页 19。

74 汪希文《我与江霞公太史父女》记述:“日军轰炸广州,携眷赴香港避居罗便臣道七十九号三楼。”见《春秋》第 25 期,1958 年 7 月,页 19。

75 马国权:《香港近百年书坛概述》。见莫家良编:《书海观澜》,页 197、页 214。

76 温肃:《与陈弢庵书四》。《温文节公集》,页 188。

77 麦华三:《岭南书法丛谈》。《广东文物》卷八,页 71。

附图见后:

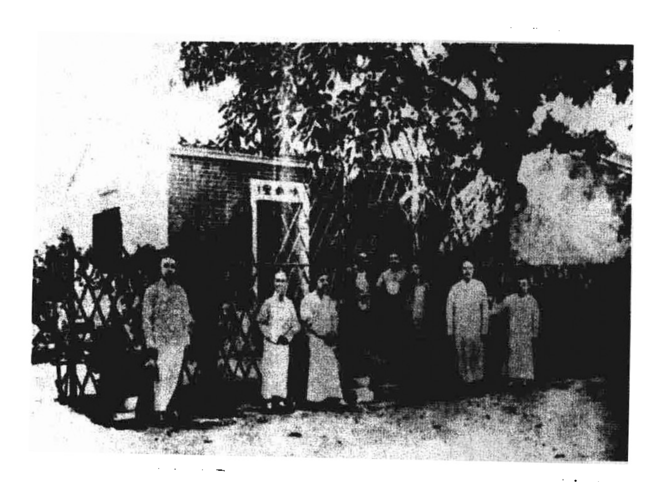


图1 “宋台秋唱”雅集留影,约摄于1918年。
左起:陈步墀、姚筠、陈伯陶、曾兆荣、张学华
姚仲衡、杨达初、赖际熙



图4 陈伯陶:青山寺牌坊题字,1929年

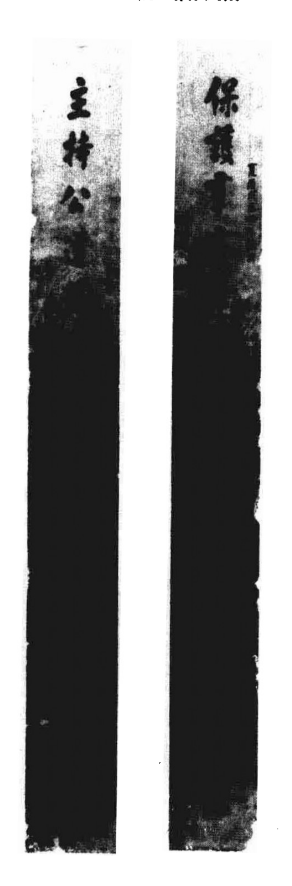


图2 吴道镕:保良局楹联,1928年



图3 岑光樾:保良局楹联,1932年



图 5 陈伯陶：楷书十二言联

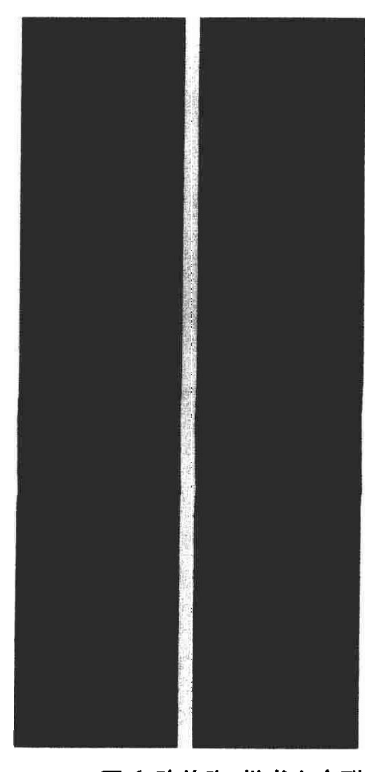


图 6 陈伯陶：楷书七言联

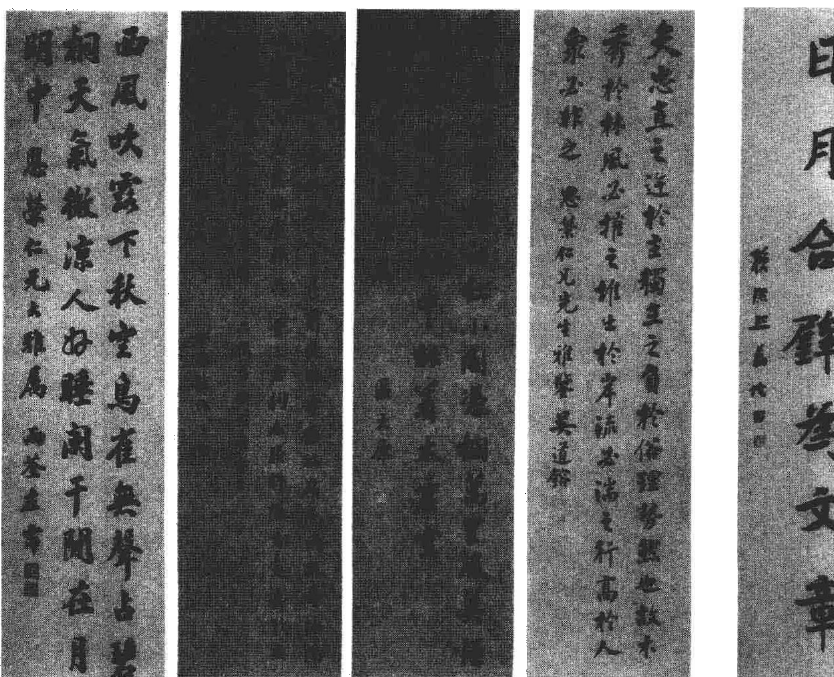


图 7 吴道镕、区大原、桂坫、左霈：行书四屏，1934 年



图 8 赖际熙：楷书七言联

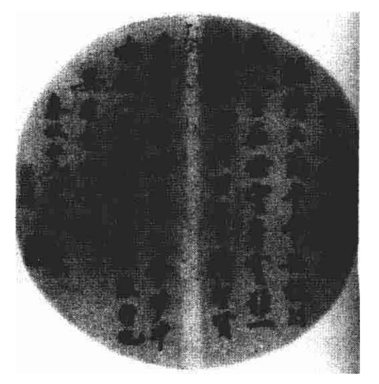


图 9 丁仁长:行书团扇

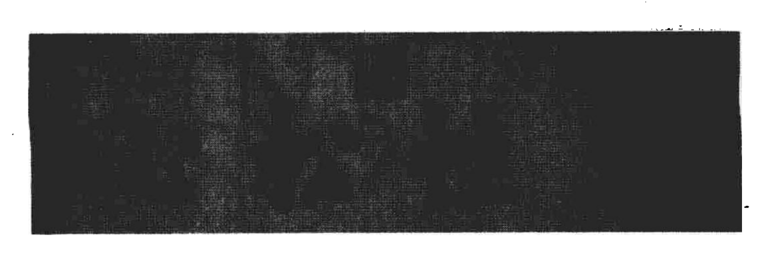


图 12 朱汝珍代宣统书御赐横匾,1922

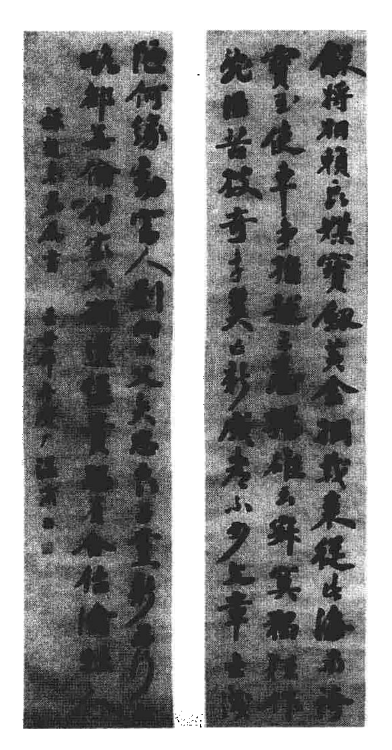






图 10 温肃:行书四屏,1912 年

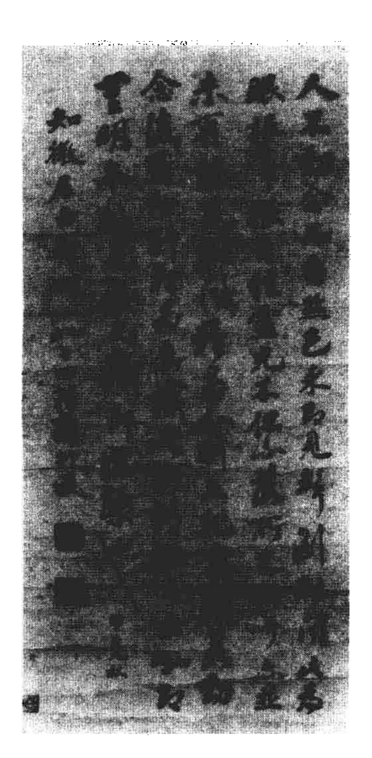


图 11 商衍鎏:行书立轴,1924 年

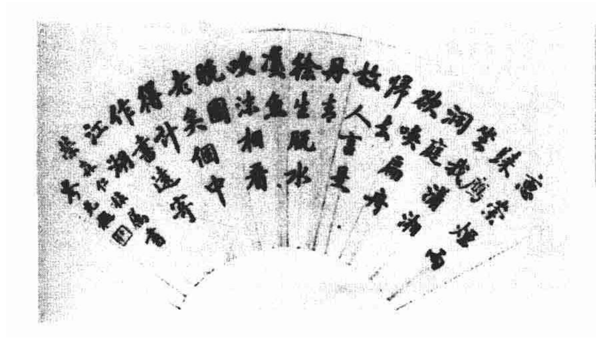


图 13 岑光樾:行书扇面

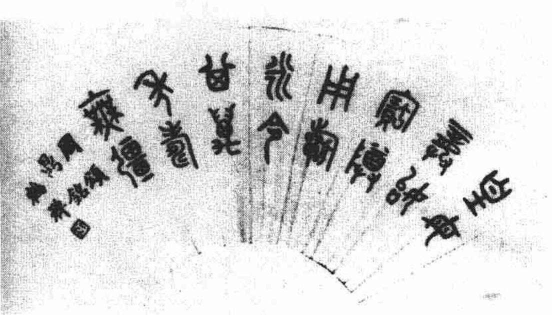


图 14 岑光樾:《周颂鼎铭》扇面

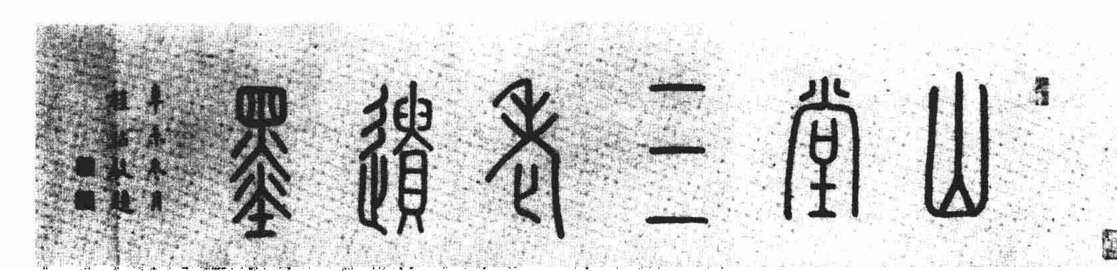


图 15　桂坫:题山堂三老遗墨篆书卷首,1931 年

图 16　江孔殷:行书渔洋诗,1948 年

图 17　崔师贯:书词立轴,1932 年

图 19　唐天如:行书七言诗,1950 年





图 18 张学华:行书四屏(部分),1944 年



图 20 刘春霖、朱汝珍、商衍鎏、张启后:行楷书四屏,1934 年

张惠仪:香港中文大学艺术系

香港篆刻发展史

邓昌成

香港篆刻之发展,大概可追溯到四十年代初期,时倭寇侵华及内战,无数学者与艺术家迁移海外,涌到香港、台湾及外地。香港的印风,主要是宗秦师汉和围绕黄穆甫及吴昌硕而发展,在承接传统下而能结合现代艺术,寻出的新路线。

近数十年来,篆刻创作备受重视,不仅与书画抗行,更成为表达艺术意念之一种媒介。而篆刻课程相继设立,新进印人不断涌现,印展屡见举办,使香港印坛有一种新气象。

一　香江五老

我国近八十年来,篆刻有两大派,北有吴昌硕,效后天法,苍茫朴拙。南有黄穆甫,尚先天法,光洁挺拔。黄穆甫(1849–1908),名士陵,字牧甫、穆甫,别号黟山人。原籍安徽黟县,1882年曾两次来粤,共住十八年,故人称粤派。其印'光洁平直,刀法刚劲,力能扛鼎。而苍古遒劲,无狂邪之弊。尤擅六朝造象文字入印,高古朴拙,自成一格。'广州李茗柯、吴子复、黄文宽,北方寿石公、金禹民、易大厂、乔大壮,香港前四家及中青一代,均受黄穆甫的影响。

香港前辈印人是以广东人为主,而具有一定影响力和威望的篆刻家,则公推“香江五老”。

“五老”是指邓尔雅、罗叔重、冯康侯、陈语山、卢鼎公。前四家之归类主要是直接或间接受粤派宗师黄穆甫的印风所影响,都是走整洁刚劲的路线,而发展成自我的面目。另外一位卢鼎公,则依循秦汉印而不踰矩,睥视六朝以下流派,故别树一帜。

1.邓尔雅(1884–1954),广东东官人,名溥,又名万岁,字季雨,号尔雅,别号绿绮台主、风丁老人,享年71岁。曾留学日本,善小学,著有“文字源流”,意见精辟;精篆书,以小篆入大篆,楷书师邓承修而清秀文静,自成一家。画不多作,然极清逸。篆刻得黄穆甫法而变其体。治印冲刀爽朗,以造象、鱼鸟文、瓦当见胜。其论印诗云:“怀宁印后谁神者,惟有黟山集大成,布白几何入三昧,冲刀旁午敌千兵。”,为人所乐道,视为冲刀之标准。

2.罗叔重(1898–1969),广东南海西樵人,名瑛,字保泰,号寒碧、烟浒主人,室曰春酒堂,享年72岁。一九二六年来港,设学校,四九年曾返羊石,失意归港。其人孤高兀傲,然豁达豪爽,广结交,疏财好客,好饮而狂放不羁。楷书妍媚,隶书效陈鸿寿而有过之,清淡脱俗,若不食人间烟火,复喜弄黑老虎,人皆争宝;治印初用切刀,后转冲刀,能用刀如笔,顷刻立就,而爽净利落,每使人惊叹,尤以榄核、桃核印名。

3.冯康侯(1901–1983),广东禺山人,名强,号糖斋,八十后患目疾,因号眇叟,室曰:意在斯

楼、九龙山斋、可叵居。享年83岁。少负笈东瀛，习设计，后从刘庆崧学六书及篆刻；早年挟艺走旧京，尝任职于南京铸印局，国玺“荣典之玺”出其手笔。曾十天内为陈协之治“颖川家宝”一百零二方印，传为印林佳话。在港与陈湛铨教授合办“经纬书院”，主教中国文学及艺术，又在联合书院与香港大学校外课程讲授篆刻，首开风气，正式有系统地公开教授印学，为香港造就人材。治印私淑穆甫，而上溯完白，擅圆朱文，饱满匀静。其篆书，工整处宛丽，写意时辛辣；被奉为近代篆书及香港篆刻之泰斗。

4.陈语山(1904-1987)，广东新会人，名汉普，晚号嶙翁，别署不及室主，享年84岁。广州市美第一届毕业，习西画，复从高奇峰游；曾随军北伐，得览名山，襟怀益壮。一九五零年来港，高逸澹泊，好饮而豪气干云。每于醉后操刀，如庖丁解牛，驰骋中节。其于汉隶用力至深，古瘦逋峭。其印溶汉锥凿及封泥与牧甫为一炉，生辣挺劲，元气淋漓，坚挺中而兼残破。尤以旁款之刚健，脱清人窠臼，自辟蹊径，间以篆隶入款，神韵凌驾碑碣，有“边款王”之雅誉。尝诗曰：“泼墨挥刀楮石间，醉来一指写江山；男儿终不负身手，何必沙场策马还。”

5. 卢鼎公(1903-1979)，广东东官人，名燮坤，号鄙庐，享年77岁。六十年代赴马来西亚讲学，七十年代返港后，目力不逮，已少刻印，晚岁成立“中华艺术学院”。其词宗二晏六一，风神卓绝。学书坚持必临帖，视碑版为糟粕。其治印，非秦汉不足与论者，流派为末技而不足取，故其法度谨严，气息高古，运刀沉厚，不以妩媚悦人，尤擅刻，而书画亦优为之。

二 省港澳篆刻联展

五零年初，何筱宽在中环同文街口设一印店，经营印务，名“艺一印社”，印人皆在此挂单，邓尔雅、冯康侯、罗叔重等常留连于此，即接即刻。而张祥凝、刘玉林、唐积圣等均朝夕旁听，该店今尚存，由何之侄何志棠主理。

1958年夏，冯康侯、罗叔重、何筱宽等倡议发起了一个香港开埠以来首次“省港澳篆刻家作品第一次联合展览”，在香港万宜大厦二楼举行，参予者有三十余人，作品有书法和篆刻。

展览后更聚餐于同济商会。且共议出版纪念刊物，集资者二十人，因以年龄为序，出版了一本划时代的印集“现代篆刻合辑”，成为香港第一本集刻印谱。

参予者有：区建公、赵鹤琴、何印庐、李祖佑、罗叔重、陈丽峰、冯康侯、刘栟宇、陈语山、陈宗虞、黄思潜、林景穆、易越石、何筱宽、关则哲、何少强、陈秉昌、林世昌、林近、骆晓山。

时居港印人尚有：冯师韩、简琴斋、刘玉林、张祥凝、余仲嘉、丁衍庸、李泽甫、林千石、陈风子、谭亮宣、孔平孙、何继贤等。

三 友声印社之发展

中国印社，首推杭州“西泠印社”，成立于1913年，当时入社者六十一人，有吴昌硕、吴隐、叶铭、丁辅之、王福厂、唐醉石、黄宾虹、童大年、方介堪、胡镢、沙孟海、钟以敬、韩登安、来

楚生等。而公推吴昌硕为第一任社长。该社 1965 年重组，加入书画家，1983 年举行八十周年盛大活动，社员增至百名，均为篆刻水平甚高而有声望者。

1975 年 8 月在台湾，王壮为、王北岳、陶寿伯、曾绍杰、吴平、李大木、梁乃予等三十一人组成"中华民国篆刻学会"，一时风气大盛，至今会员增至二百三十多人，是会员最多之印学组织。

广东之印社，其始有易大厂、李尹桑及邓尔雅组织之"濠上印学社"，其后发展为"三余印学社"，另外尚有黄文宽、冯霜青、李泽甫在粤所组之"天南金石社"，然皆为时短暂。

1962 年秋冯康侯在港组"南天印社"，由李达召集同道切磋，常到者有马宾甫、许太康、麦健龛、韩云山、徐虹矶、陈秉昌、孔平孙、林世昌、何继贤、张焯槐等，为时三年，以患心脏病止。后组"广雅书学社"，则以聚学生及研书法为主。

此后香港印学之发展稍为缓慢，直至友声印社成立，才得以填补这段空白。

1975 年初，年青印人禤绍灿、邓昌成、许文正、陈树宜、许晴野、李怀谦、陈岳钦、黄植江等因常于九龙尖沙咀之博雅斋聚首，研讨印艺，遂决意效西泠诸子立禊组社，至 1978 年 1 月 1 日正式成立"友声印社"，并创刊"友声印集"。初创时十一人，发展至后期有社员四十余人，有中、青各辈。主要社员有陈秉昌、陈树宜、许晴野、禤绍灿、邓昌成、林章松、何继贤、孔平孙、梁秋白、陈礼源、茅大容、彭植良、区大为等。

"友声印社"(1978)是继杭州"西泠印社"(1913)，台湾"中华民国篆刻学会"(1975)后第三个成立最早而尚存的印社，亦是香港当时六百万人口中的唯一印社。其后国内陆续成立的印社则若雨后春笋，如：

终南印社(1979)、东隅印社(1984)、长城印社(1985)、黑龙印社(1985)、

沧海印社(1985)、灵杰印社(1985)、南京印社(1987)、北京印社(1988) 等。

展览方面，友声印社曾参予香港旅游协会之传统艺展"首届香港工艺展览"，而社员更相继参展广州"中国广东省篆刻展览"、西安之"当代篆刻邀请展"、广州市国际性"纪念孙中山诞辰一百廾年中外书法家作品展"，复应邀远赴西安市参予终南印社筹办之"首届长安国际书法年会"。部份社员作品则入选河南郑州首届"国际书法篆刻展"及列入作品精选中。

出版方面，历年印行"友声印集"共十二集，介绍社员作品及当代名家作品、"香港四家印谱"、"中国十大风景名胜印拓"、"印谱快讯"月刊、"友声通讯"、"香港篆刻报"、社员个别印谱等。社员亦曾集刻"香港胜迹印选"。

交流方面，社员多次赴台湾拜会篆刻家王壮为、王北岳、陶寿伯、曾绍杰、吴平、江兆申、薛平南、黄尝铭等。

1982 年 8 月福州方宗珪、陈石、林寿煁等来港作寿山石展，友声并代安排"采石雕钮"专题讲座，来听讲及参观者十分挤拥。

1984 年韩国篆刻学研究会会长郑文卿来港邀聘各资深社员为该会终身名誉理事，并邀参予八月在韩国汉城举行之"第一届国际篆刻艺术大展"。1988 年"第二届国际篆刻艺术大展"时，友声更邀请三十多位中国篆刻家参展，使中、台、港、韩印艺藉此广泛交流。

1985 年同时欢宴两地篆刻家台北王北岳和广州黄文宽先生于港顶好酒楼并论印艺。其

后更多次款待国内外的著名篆刻家，如台湾的曾绍杰、梁乃予、薛平南、黄尝铭、郑多铿，星洲的施香沱、陈岳钦，日本的中岛春绿，韩国的郑文卿，中国的钱君匋、韩天衡、朱关田、余正、陈振濂等。又与杭州篆刻界合刻组印“历代论印诗”并刊于“杭州篆刻”中。

1983年友声组团赴杭州出席“西泠印社建社八十周年大会”。结识全国篆刻前辈如沙孟海、方去疾、朱复戡、钱君匋、叶潞渊、韩天衡、吴长邺、赵林、周哲文、熊伯齐、刘江、余正等，建立良好友谊及交际网。

1986年在长安书法年会则结识傅嘉义、康殷、傅大卣、黄景芳、张重梅、潘主兰、陈大羽、黄惇、丁灏、钟明善、赵熊、方胜等，此后更常互交流印艺。

1988年友声团应邀赴杭州出席“西泠印社建社八十五周年大会”。与到会之全国篆刻家聚首及交流印艺。更应邀到桐乡“君匋艺术馆”鉴赏吴昌硕、赵之谦、黄穆甫三家原石百余方。

四　国际篆刻桥梁

友声印社不停地向外交流，负起推动全港篆刻的任务，并展开国际性的印艺交流，且作为中、台、韩篆刻的桥梁。

友声印社将每期台湾所出版的“印林”杂志，源源不绝地输入中国，寄给各印社及著名篆刻家，使国内印人能开始认识到海峡两岸的不同风格。友声更搜集国内篆刻家生平及印集，在“印林”相继发表，如上海的朱复戡、赵林、钱君匋、王志毅，北京的金禹民、康殷等。而国内的篆刻年青一辈亦开始经港友声印社向“印林”的“竞刻园地”投稿；这样，台湾篆刻界可获睹隔绝三十多年的中国印坛消息及治印新貌。

1988年南京举行的“全国首届篆刻艺术展”，友声印社更代邀请台湾篆刻名家参展。

韩国“第二届国际篆刻艺术大展”于同年九月在汉城举行，友声印社除邀选香港篆刻家参予外，更向国内篆刻名家发出邀请函，转寄韩国。使这次展出，声势浩大，能造到真正在国外举办的国际篆刻艺术大展，包括韩台日中港澳星美加。而令国外人仕体验到全国篆刻的水平。而且是中、台印人首次同时同地展览，具有历史意义。

五　香港印坛的组织

香港印坛的组织，依年龄可分为四个层面：是长辈、中年、中青和青少年。

1.就其师承或渊源，早期可略分如下：

黄穆甫的影响：邓尔雅、冯康侯、罗叔重、陈语山、刘玉林、张祥凝、陈宗虞、黄思潜、林景穆、易越石、何筱宽、何少强、冯师韩、潘桢干、余仲嘉、关则哲等。

浙派的影响：赵鹤琴、陈风子。

其他：徐文镜、卢鼎公、丁衍庸、简琴斋、李凤公、范甲、区建公、何印庐、陈丽峰、冯衍锷、李泽甫等。

2.而培育香港篆刻人仕的情况，就其师承或间接影响，大概如下：

邓尔雅：刘玉林、张祥凝、关少苍、唐积圣等。

冯康侯：孔平孙、林世昌、陈秉昌、马国权、冯文泰、冯文湛、何继贤、陈正诚、林近、张焯槐、姚顺祥、黄超雄、梁国铨、刘挺炎、禤绍灿、邓昌成、陈铫鸿、蔡澜、王伯陶、萧锦裳等。

陈语山：赵青苹、梁秋白、邝芝南、陈用、邓伟雄、范诚忠、卢荣基、周葆雄、黄美莉等。

罗叔重：罗博臻、丘丙良、骆晓山、黎一鸣、韦基可、张展文等。

卢鼎公：林千石、丘思明、卢逸岩、李达扬、钟允文等。

丁衍庸：莫一点、关绍彬、傅世亨、陈焜旺、马国强、李泽文等。

陈风子：许文正、禤绍灿、陈树宜、香根泰等。

陈秉昌：黄维盛、邓伯鎓、陈培初、李玉标、彭植良、吴文辉、李国泉、戴桂冠等。

其　他：梅逸、陈若海、曾荣光、林章松、许晴野、何道根、阮文洛、李怀谦、黄毅英、陈礼源、麦永深、卢人俊、杜秋濛、蔡秉辉、张子健、梁子江、颜少梅等。

3.而近年来国内印人个别南迁，大概如下：

杭州　——　茅大容

北京　——　张贻来、中帑

上海　——　王人聪、吴子建、叶民任

广州　——　区大为、方智勇、区一鸣、梁扶冲

福州　——　吴任

六　香港篆刻的现况

香港本岛的发展史，大概是以五十年代为分界线，四五十年代出生，长大及受现代教育，而已经在香港社会做事的人，算是香港新生的一代。

而五十至八十年代香港印坛的成就，是香港之特殊环境与中西文化结合的结晶。香港篆刻的新生一代，是在这种特殊背境下成长的。较长的一代已届退休之年，或已移居外地者，而新人正当盛年，承先启后，责任都落在他们肩上。

香港之印人，都各具风貌：冯门四杰中：孔平孙之隽秀圆劲，陈秉昌之温淳典雅，林世昌之平实方整，何继贤之稳妥静穆。

香港四家中：梁秋白之敢于突破，集篆隶楷行草于一印，巧于安排而平整中见逸趣。禤绍灿于紧守师法，而间参草篆，能生辣淳厚、布局安详。邓昌成用冲刀时如雷霆万钧，声震屋外，尤能集秦汉皖浙而时出新意。彭植良之精到爽利，朱文似福厂，白文运刀如斩钉截铁。易越石之切玉淳穆，马国权之圆浑厚朴，唐积圣以治玉而显，陈正诚之强悍端正，林章松之朱文清淡而白文豪迈，陈礼源之方穆峭拔，留刀见情，得攘之牧甫之刚正，茅大容之淳雅刚健，以铁线篆而名，蔡澜之斑烂，得封泥神髓，许晴野之木刻画味，陈树宜之典正大方，区大为之雄健错落，李怀谦之朴拙，戴桂冠之流丽，陈培初之古雅，陈用之挺拔隽逸，范诚忠之爽朗，张贻来之圆浑，中帑之婀娜，黄毅英之肖形活现，均各擅胜场。

香港印风在表达形式上,大致可分为四类:

其一是采纳粤派黄穆甫及冯康侯的光劲风格,如冯门四杰及香港四家中人、蔡澜等之刻法。其二是承袭秦汉传统而实干者,如易越石、唐积圣等,其三是强调书写韵味如梁秋白、区大为等,最后是结合东西方意念与技巧,而又富现代感独特风格之作品,此批都是年青之前卫者,正在不断增加。

七 香港篆刻的前景

香港早期的印材颇为缺乏, 练习石粗糙而佳石昂贵。近年内蒙石与寿山峨嵋石大量供应,价廉物美,而石商复平价推出,采石遂更为方便。较佳之古印,早期曾有若干在港,名贵者如六平方田黄、六面全红鸡血,均归藏家黄伯陶。邓散木及王福厂等名刻则多归范甲万梅堂。文革期间,大量当代名家印章流入,均为港台日识者所藏珍。原钤印谱则散布于各藏家手,亦有一定之数量,如黄穆甫之亲钤十三册印谱在高贞白,后转林氏之轩中、牧甫印存三册在砚巢、瓦存室藏印在集古斋,其次尚有丁丑劫余印存、西泠四家、秦汉古谱、近代印人等。

由于香港文化水平的日渐提高,生活的安定,促使艺术的多元化发展,治印者日见踊跃,参与印社活动的人亦相应增加。篆刻家自刊印谱者渐多,有搜近人成集者,有集本人所作者。至篆刻理论及入门之书籍,则依靠古籍及国内出版,私人著论尚多保留于讲义形式,未有付梓者。

近年中国印人个别南迁,除广州马国权、北京张贻来外,尚有西泠茅大容、上海王人聪、吴子建、叶民任等,将海浙印风引进香港。

陈秉昌、孔平孙、何继贤、禤绍灿、邓昌成等亦毅然负起培训下一代篆刻爱好者的责任,公开教授篆刻,使学者能得到正确的途径。在私人或其它社团执教的尚有:骆晓山、傅世亨、张焯槐、叶民任等。

香港是一个商业性金融社会,生活充满紧张和竞争,难得这批篆刻爱好者都能放弃业余的享乐时间而利用来钻研印学,及藉此维系交情;在缺乏国家的支持和鼓励,及专业全职、充裕时间下,篆刻在香港能稳步发展,是值得世人所钦佩的。

邓昌成:香港篆刻家

佛山清代时期的书法篆刻

丁　正　周伯军

地域书风的研究既是当代书法研究中一个颇为重要的课题,也是一个薄弱环节。佛山作为广东省第三大城市,在书法篆刻上亦有举足轻重的地位。文化的传统从来都是不会中断的,佛山今日在书法篆刻艺术上所取得的成就与其深厚的传统是密不可分的。明清以来,佛山一直是广东书法篆刻的重镇,书风鼎盛,名家辈出。因此,本文选择有清一代佛山地区的书法篆刻作为研究对象。

一

佛山市现辖禅城、南海、三水、高明、顺德五区,从行政区划和境域来说,与清代时期的佛山是有所不同的。为了示以区别,本文名曰"佛山清代时期的书法篆刻"而不是"清代佛山的书法篆刻",意在将现在的整个大佛山都包括在内,而不是仅仅限于清代的佛山。在行文中,为了方便,有时就经以"清代佛山"代替"佛山清代时期",这样处理的目的,一是因为现在的佛山大市是一个不可分割的整体;另一个原因是在历史上,清代的佛山境域与现在佛山所辖的五区之间有着紧密的联系。研究历史的一个重要目的,是为了有利于建设当代,这也是本文所述将五区视为一个整体的原因。

这里有必要将佛山的建置沿革与行政区域作以简单的说明。早在四五千年前,佛山即已有人类聚居。晋代,佛山名叫季华乡。据道光《佛山忠义乡志》记载(,晋太元年间(376—396),有西域僧人来到佛山,搭盖茅舍,传播佛教。隆安二年(398)罽宾国(今克什米尔)僧人三藏法师达毗耶舍携带三尊铜佛像来到佛山塔坡岗搭一茅寮传教,后建造塔坡佛寺。到唐贞观二年(628),居民在塔坡岗下的故址掘得铜佛三尊及碑碣。后来居民重建佛寺,并据碑碣之意刻上石榜"佛山·唐贞观二年"。从此,人们认为这是佛家之山,又称"佛山初地",并把季华乡改为佛山,简称"禅"。明朝以前,佛山(季华乡)的境域,大致相当于现佛山市禅城区的位置与范围。明洪武三年(1370),佛山的境域是"地袤十里,广七里",从此至1949年佛山解放前,其境域并无多大变化。

春秋、战国时期,佛山属于百粤(越)地方。秦统一中国,始皇帝三十年(公元前214),秦征服了百越后,增设南海等郡。南海郡管辖番禺等5县,佛山隶属番禺。秦末,南海尉赵佗建立南越国,佛山归南越国辖。汉武帝元鼎六年(公元前111)灭南越,设置9郡,佛山归南海郡番禺县辖。三国时期,吴国于黄武五年(225)设置广州,佛山属广州南海郡番禺县。隋开皇十年(590),分番禺县置南海县,属广州。仁寿元年(601),改广州为番州,佛山归番州的南海

县所辖。大业三年（607），罢番州为南海郡，佛山隶属于南海郡的南海县。唐武德四年（621），复置广州，佛山属广州的南海县。五代十国，南汉乾亨元年（917）析南海为常康、咸宁二县及永丰、重合二场，佛山叫永丰场，隶属于南汉兴王府的咸宁县。宋开宝四年（971），番美平南汉。开宝五年，并常康、咸宁二县与永丰、重合二场及番禺、四会为南海县，佛山堡归南海县管辖。元至元十五年（1278），置广东道，隶属江西行省，佛山堡归广东道的南海县管辖。至元二十年（1283），重置广州，佛山堡仍归南海县管辖。明洪武元年（1368），置广东行省，佛山堡归广东行省的南海县管辖。景泰三年（1452），明王朝敕封佛山为“忠义乡”。

明朝以前，佛山无论是称乡还是称堡，都不是行政区。至清朝，佛山称堡（乡），也称镇。清政府于雍正十一年（1733），把佛山从南海县分出，设“佛山直隶厅”，直辖于广州府。次年，“佛山直隶厅”更为“广州府佛山分府”，由广州同知与南海县共同管辖。民国建立，直至中华人民共和国成立以来，佛山与南海之隶属关系屡屡发生变化，兹不细述。要之，佛山与南海的关系是不同寻常的。因此，谈佛山的书法篆刻，自不可不及南海。至于佛山现在所辖的顺德、三水、高明三区，与原来被称为“乡（堡、镇）”之佛山的关系，虽不及南海区与佛山那么密不可分，但自明清易代以来，亦是渊源有自，而今更属一体，且各区之间犬牙交错，文化之交往十分频繁，因此，谈佛山清代时期的书法篆刻，自然也宜将它们视为一个整体。至于佛山与广州、番禺之间的关系，原本是错综复杂，因现已不属于同一行政区，这里就不将广州、番禺纳入其中。严格地说，本文的处理其实是极不科学的。

二

佛山以及整个岭南地区，书法篆刻艺术虽然也有着悠久而绵长的历史，但直至明代，才有一批杰出的书法篆刻人才崭露出来，形成可与江南和中原地区相抗的局面。明代的佛山，书法家已有南海的霍韬（1487—1540）、朱完（1529—1617）、马元震、李青选、邓良佐，顺德的赵善鸣（1466—1635？）、邓翘、梁储（1451—1527）、钟晓、黄著、黄常、赵善和、岑万、欧大任（1516—1596）、梁思年、梁元柱（1581—1628）、欧必元诸人，其中南海霍韬尤为著名。明清鼎革之际，佛山籍的书家有南海的陈子壮（1596—1647）、邝露（1604—1650）、陈子升（1614—1692）、释深度（俗姓赖，名镜，字孟容）、陶标、戴柱、黄圣年、徐棻（后改名荣）、罗颢、陈劢；顺德的陈邦彦（1603—1647）、何绛（1626—1712）、佘志贞、陈恭尹（1631—1700）、彭睿壦、欧主遇；高明的区怀年等。以上书家都有书迹传世。明代佛山的篆刻家则有南海之朱光夜，曾自辑《朱未央印略》一册。书家陈子升亦善篆刻。

及至清政权建立，政治趋于稳定，经济和文化得到迅速的发展，历经乾嘉盛世直到辛亥革命清政府被推翻，有清一代佛山的书法篆刻艺术实可谓繁荣昌盛。这种局面，首先表现在佛山籍的书法篆刻家人才鼎盛，灿若繁星。籍属南海的书家有：

梁佩兰（1630—1705），字芝五，号药亭，又号郁洲，晚号柴翁。

吴荣光（1773—1843），字伯荣，一字殿垣，号荷屋，又署白云山人。

谢兰生（1760—1831），字佩士，号澧浦，又号里甫，别署理道人。

明炳麟,字迪简,号灵椒。

熊景星(1791—1856),字伯晴,号笛江。

曾钊(1793—1854),字勉士,又字敏修。

谭莹(1800—1871),字兆仁,一字玉生,号玉山,玉笙。

朱次琦(1807—1882),字子襄,一字稚圭,学者称"九江先生"。

康有为(1858—1927),又名祖诒,字广厦,号长素,后易号更生,别署天游化人,世称"南海先生"。

程可则(1626—1676),字周量,一字湟溱,号石臞。

籍属顺德的书家有:

薛起蛟(约1620—1718),字牟生。

苏珥(1699—1767),字瑞一,号古侪,晚号睡逸居士。

黎简(1747—1799),字简民,一字未裁,号二樵。

张锦芳(1747—1793),字粲夫,号药房。

黄丹书(1757—1808),字廷授,号虚舟。

吕翔(1774—1820),字子羽,号隐岚。

吕培(约1777—?),字植之,号荔帷。

梁蔼如(1769—1840),字远文,号青崖。

蔡锦泉(1798—1864),字文渊,一字春帆。

苏引寿,字愿如,号仙芝。

苏仁山(1814—1850),原名长春,引寿之子,号静甫,别署甚多。

苏六朋(约1814—1860),字枕琴,别署枕道人等。

李文田(1834—1895),字畬光,一字仲约,号若农,芍农。谥文诚。

伍学藻,字用蕴。

巾帼不让须眉,清代的佛山也有不少妇女擅长书法者,如:

余珍玉、余尊玉姐妹。南海人。

黄国兰,别署羊城女史。南海人。

吴尚憙(1808—?),字禄卿,一字小荷。吴荣光之女。

朱美瑶,字伯姬。南海人。朱次琦之女。

黎琼,顺德人。黎简之女。

上述书家之书作,散见于各有关资料中,至于他们的生平事迹,沚斋师于《岭南书法史》一书中均已叙及[②],兹不赘。

有清一代佛山的篆刻家虽不及书法家人才之盛,但亦有可观。在上述书家中,兼擅篆刻的有黎简、谢兰生、吴荣光、苏仁山、李文田等。以篆刻名世的则有:

谢景卿(?—1806),字殿扬,号云隐。南海人。所镌印谱有《紫石山房印蜕》四册行世。并摹录有《选集汉印分韵》、《续集汉印分韵》各二卷。

刘绍藜,字玉田,号慎堂,别署一杖山人。南海人。

尹右(1756—1835),原名世右,字启宗,号青乔,又号滋亭老人。顺德人。

柯有榛(1814—?),字云虚,别署里木山人。南海人。所镌印谱有《里木山房印存》二册行世。

李阳,字药洲,号若舟。顺德人。所刻印谱有《药洲印谱》四册,又《药洲印谱》二册行世。

老廷光,字青田。顺德人。自镌印谱有《寿竹斋印稿》六册,道光24年成谱。

梁垣光(1835—?),字星堂,别署同古斋、翰墨清池馆主。三水人。存世印谱有《梁星堂印存》一卷。

此外,如李坛、吕培、苏道显、冯昕华、黄恩铭、颜钟骥、谢曜、陈维湘、李凤廷、梁于渭、李魁、罗峰、李宗颢等皆能刻印。

以上篆刻家,见于业师沚斋先生《岭南书法史》及冼玉清先生《粤东印谱考》[3],不详述。

值得注意的是,有清一代的佛山,无论是书法篆刻家的数量,还是他们所取得的成就,在整个岭南书法篆刻史上,其地位都是相当突出的,甚至从某种程度上说,佛山的书法篆刻可以看作是整个岭南地区的代表。另一方面,虽然在清代以前及民国以后,佛山地区也不乏书法篆刻名家,但相比有清一代,我们不能不说要逊色许多。

清代佛山地区书法篆刻繁荣的第二个标志是书法篆刻鉴藏风气之炽和汇刻丛帖风气之盛。这也是有清一代的佛山在书法篆刻艺术上能够取得较高成就的原因。

明代的佛山,已有人从事书法、印章篆刻的收藏,如南海朱完(字季美)之虹冈别业、环谷庄;邝露(字湛若,号海雪)之海雪堂;陈子升(字乔生,号中洲)之中洲草堂等,都有可观的书法印章篆刻藏品。但佛山的书法篆刻鉴藏之风却是直到嘉道后才开始真正兴盛起来。前有吴荣光的筠清馆、叶梦龙的风满楼,继之者则有孔氏的岳雪楼。据冼玉清先生《广东之鉴藏家》一文[4],有清一代比较著名的书法篆刻鉴藏家有:

温汝遂,字遂之,又号竹梦生。顺德龙山人。其藏品有晋永嘉九州荒砖、古彝鼎、宋元名迹,率皆精品。

温汝适,字誉斯,号水南。顺德龙山人。生于乾隆25年庚辰(1760),生于嘉庆19年甲戌(1814)。其印可斋中藏法书、名画、古印、古砚甚富。剧迹有宋岳飞墨迹。

吴荣光,生平于法书名画、吉金乐石,视同性命。收藏之富,几与前明大收藏家项子京相埒。其所藏金石著录于《筠清馆金石录》,书画则著录于《辛丑销夏记》中。书法藏品之著者,有宋拓五字不损本定武《兰亭》等。

谢兰生,博雅嗜古,其常惺惺斋之收藏以原拓砖塔铭为著。

叶梦龙(1775—1832),字云谷,南海人。父廷勋喜收藏书画,梦龙大有父风,故其收藏甚富,剧迹颇多,其风满楼、友石斋、倚山楼之藏品,著录于《风满楼书画录》,并汇刻于《贞隐园法帖》及《友石斋集古帖》中。

孔继勋,字炽庭,号开文,南海人。嘉庆戊寅举人。其子广镛,字少唐,甲辰举人;次子广陶,监生。一门父子,皆好学嗜古,筑岳雪楼以藏名迹。吴氏筠清馆、潘氏听驲楼珍物多归之。藏品著录于《岳雪楼书画录》,著名的藏品有宋拓《礼器碑》,为傅山旧藏;宋拓《九成宫》、《怀仁圣教序》等,皆稀世之珍。

罗文俊(1789—1850),字泰瞻,号萝村。南海人。探花及第。其三十六螺山馆收藏书画甚多,以名画最为突出。

梁廷楠(1796—1861),顺德人。自其祖善长始即富收藏,积金石文字六巨箧,层叠累积,至廷楠蔚为大观。其藏品中周器铭文百字外者,计千馀种,如著名的散氏盘等。梁氏汇其收藏之卷轴夹册成《藤花亭书画跋》四卷。又有《藤花亭镜谱》八卷。

梁湘衡,字前绪,又字楚卿,顺德人。喜蓄石,其艺兰书屋亦有书画篆刻收藏。

李文田,学问渊博。收藏有秦《泰山石刻》及汉《华岳庙碑》断本,此断本为马氏小玲珑山馆旧物。故颜其所居为"泰华楼"。收藏辽、金、元三朝石刻甚多。

梁九章、梁九图兄弟,顺德人。营造有著名的"梁园",誉为广东四大名园之一。其十二石山斋中亦收藏有不少书法佳作,曾摹刻于《寒香馆藏真法帖》。

张荫垣(1837—1900),字樵野,又字皓蛮,南海佛山人。官至户部左侍郎、总理各国衙门事务大臣。喜收藏王　画,故颜其所居曰"石谷斋",亦有书法收藏。

李宗岱,字山农。南海人。喜为金石考据之学。金类藏品有农卣、旗鼎,石类有汉應孝禹石等。

梁绍熙,字缉椵,一字兴伯,南海人。光绪十四年举人。性嗜书画古泉,收藏甚富。

黄绍宪(1862—1897),字季度,南海人。所藏除唐宋元明写经之外,以铜鼓为最。故颜其所居曰"三十六铜鼓斋"。

李宗颢,字煮石,南海人。喜金石目录之学,蓄石墨至富。有《萧庵读碑记》二卷及《萧庵印存》,尝得米芾灵璧石砚山,筑亭藏之。

康有为,书画收藏极富。著录有《万木草堂藏画目》。其《广艺舟双楫》一书中所论及的名碑剧迹,其墨本多为康氏自藏。

辛耀文(1876—1928),雅好读书,肆求字画。收藏之著者有唐拓《云麾将军碑》,其芋花庵集有名人手札约二千余通。

上述诸人,冼玉清先生曾一一撰为小传。清代佛山收藏鉴赏家的生平事迹及收藏活动的成绩,藉此得以彰显。冼玉清先生一代才女,亦为佛山南海人,毕生致力于乡邦文献的研究,嘉惠艺林,功莫大焉,故于此特为表出之。

清代佛山的收藏鉴赏家,就他们的藏品类别来看,其兴趣和爱好,有的在金石彝鼎,有的则兼收金石书画,或兼藏书画陶瓷,甚至有专收琴、砚、砖瓦及拓片、铜鼓、唐宋写经、名人手札者。一时风气所尚,皆蔚为可观。在印章篆刻的收藏、鉴赏方面,清代的佛山,亦不乏其人。如:

李阳,字药洲。藏秦汉印甚富,辑有《秦汉三十体印证》二卷、《汉铜印原》十六卷。

冯兆年,字穗知,顺德人。收藏名刻颇多,集为《味古堂印存》二册。

伍德彝,字懿庄,活动于同光时期,南海人。集印有《绿芳轩印谱》6册。

上述诸人之收藏鉴赏活动,对清代佛山地区书法篆刻艺术的推动作用,有着至为重要的作用,其活动本身也正是清代佛山书法篆刻家所取得的骄人成绩之一。

清代佛山书法篆刻艺术成就的第三个标志是汇刻丛帖之风的盛行。有清一代,佛山所刊

刻的丛帖甚多，与同时期其它地区相比，显得颇为突出。前辈岭南文献专家如容庚之《丛帖目》⑤、冼玉清之《广东丛帖叙录》⑥，对此已有所关注；友人朱万章先生在《清代岭南的刻帖之风》一文中⑦更有专论。兹择及要者，略述如下：

1.叶梦龙集刻的丛帖

《贞隐园古篆法帖》，十卷，嘉庆癸酉（1813）摹勒刻石，谢亲岩刻，均为明郭廷执临古之作。

《友石斋集古帖》，四册，嘉庆十九年（1814）摹勒刻石，番禺刘彬华审定，南海谢兰生摹刻，收录自唐张旭至明邝露之名家法书，凡20家。

《风满楼集帖》，六卷，刻成于道光庚寅（1830），高要陈兆龢刻，全系清朝书法，共37家，计45种。

2.吴荣光集刻的丛帖

《筠清馆法帖》，六卷，刻成于道光十年（1830），收录自晋梁人至元人书。

《岳麓书院法帖》，一卷，道光十九年（1839）撰集，端州郭子尧摹刻，汇集钟、王、颜、苏诸家法书。原石现藏岳麓书院。

3.梁九章集刻的丛帖

《寒香馆藏真法帖》，六卷，道光丙申（1836）摹勒刻石。收录自唐怀素、李邕至明末清初陈邦彦之书法，凡22家。原石现藏梁园。

4.叶应旸集刻的丛帖

《耕霞溪馆法帖》，四册，道光二十七年（1847）摹勒刻石。收录自钟、王至董其昌、史可法之书法，共28家。按：应旸，字树声，号蔗田，叶梦龙子，叶廷勋孙，叶兆萼父，南海人，官至兵部员外郎。

5.孔广陶集刻的丛帖

《岳雪楼鉴真法帖》，十二卷，始刻于同治五年（1866），成于光绪六年（1880）。计有隋唐一卷、宋金四卷、元三卷、明、清各二卷。原石现藏广东省博物馆。

6.伍葆恒集刻的丛帖

《南雪斋藏真》，十二卷，是帖成于道光二十一年至咸丰二年间，刻手为端溪著名刻手郭子尧、区远祥、梁天赐等，收晋至明代法书，共57人，计69帖。

《澄观阁摹古帖》，四卷，是帖集旧刻中罕传者重摹为之。前三卷共11人，计25帖，卷四为《兰亭叙》6种。按：伍葆恒（1824-1865），字元蕙，号俪荃。南海人，曾官户部郎中。

除上述数种著名者外，道光年间，佛山之刻帖为数尚不在少。此外，有清一代，佛山尚有一些集印谱和自镌印谱刊行，从其对篆刻艺术的积极影响而言，与汇刻丛帖对书法创作和研究的作用相比，实有异曲同工之妙，因上文已分别叙及，兹不赘述。

学术研究和著述，也是清代佛山书法篆刻所取得的重要成就，这方面的成果也十分丰富。

在书法理论上，乾嘉年间，谢兰生著有《书诀》一卷，以札记形式写成，共20余则。清末康有为的《广艺舟双楫》更是划时代的巨著，影响深远。

在书法史研究上,李文田大胆疑古,其于光绪十年为端方所藏《兰亭》所作的跋文,对《兰亭》进行了彻底否定,实为近世“兰亭论辩”之先导,至今仍有重要的影响。

清代佛山的收藏家,在收藏鉴赏文物古迹之馀,勤于著录和研究,在学术研究上,充当了重要的角色,并取得了相应的成果,前文在谈收藏鉴赏家时,已略叙及。

当然,我们不可忽略的还有清代佛山在书法篆刻教育方面所取得的重要成就。道光年间著名书家谢兰生长广州羊城书院,咸丰年间朱次琦讲学九江礼山草堂以及康有为在清末设帐课徒于万木草堂,他们不仅培养了一批佛山籍的书法家,其对广东乃至于全国的影响也是不可低估的。

这里,我们只是就有清一代的佛山,从书家、印人、收藏鉴赏、丛帖汇刻、学术研究等方面进行了极其简略的揭示,但仍足以显示清代佛山书法篆刻所取得的杰出成就。必须说明的是,我们考察的对象主要限于佛山籍的书法篆刻艺术家,作为断代的地域书法篆刻研究是很不全面的。研究某一地域的艺术和学术,本籍的人物固然是应该考察的重点对象,但我们更应该将考察和研究的重点放在实际生活在这一地区的人物以及他们所从事的艺术活动;同时,我们也不应孤立地看待该地区,而应该把它与周边地区联系起来,甚至将它们纳入至整个时代、整个中国的艺术和学术活动之中,这样方能不至于孤立地、片面地看问题,得出相对深刻的结论。应该说,本文所叙,有着严重的缺陷。

三

人才之盛、收藏之富、刻帖之多、著录之广,当然足以反映清代佛山在书法篆刻上的成就,但这只能是一种表象。考察一时一地之书法篆刻,我们更应该重视其创作上所达到的高度和学术理论上所达到的深度。同时,我们还需要对种种表象背后所蕴藏的原因,作出必要的分析和揭示,得出相应的结论。

明崇祯十七年(1644)三月十九日,崇祯皇帝自缢身亡,明朝宣告灭亡。40多天后,李自成亦匆匆撤出,多尔衮进占北京,从此清王朝便开始了对全中国长达268年的统治。清王朝定鼎之初,国内局势尚不够稳定,在南方,更有不少具有民族气节的中下层知识分子在进行着顽强的反抗。佛山籍书家,如南海的陈子升、顺德的陈邦彦等便是当时遗民中杰出的代表。他们的民族气节固然可嘉,但这种无谓的抵抗和牺牲终属徒劳。很快,清政权不仅完成了军事上的征服,在文化上亦逐渐实行高压统治。

佛山地处珠江三角洲,南海、顺德历来都是广东较为富庶之地,即使在兵荒马乱的年代,佛山人民的生产和生活也较少受到战争的影响,基本上能安居乐业。清代康熙朝开放海禁后,以广州为中心的南海、番禺、顺德商业开始繁荣。道光二十年(1840)鸦片战争以后,海岸打开,商业活动更得“先机”。佛山毗邻广州,从某种程度上说,佛山、南海、顺德与广州、番禺本来就密不可分,因此佛山的经济也相对较为繁荣。从总体上看,有清一代的佛山,社会都较为稳定,经济繁荣,人民的生活较为富裕。在这种情形下,一方面出现了一大批富商,另一方面,富裕起来的商人开始向往和追求文化,注重读书,谋求仕宦,于是又出现了一批学者和官

僚。在官僚与富商中,当然不少是附庸风雅者,但也不乏有着精深学养的书画篆刻家、收藏鉴赏家,如吴荣光、李文田、康有为便是其中的佼佼者。流风所及,影响整个地区。可以说有清一代,佛山书法篆刻艺术的繁荣与这种社会政治、经济、文化等方面的原因是不无关联的。当然,在长达近三个世纪的清王朝统治期间,佛山在各个特定时期,其政治、经济、社会、社会文化背景是有所不同的,对书法篆刻艺术活动也有着不同程度的影响。

进入清朝以后的佛山,书风仍继承并延续着明代书风的脉络,基本上仍是晚明的格局。但在尔后的发展演变过程中,逐渐分成了帖学和碑学两个方向。一方面帖学家继承晋、唐以来优秀的帖学传统,在创作上取得了相应的成就。汇刻丛帖之盛行,使自宋以来形成的刻帖之风得以延续,既是帖学书家的贡献,亦是他们在创作上能够取得相当成就的保证。

另一方面,由于乾嘉考据学的兴盛,促进了金石、文字学的发展,使得碑派书学应运而生,改变了传统帖派书家的取法范围和审美意向,出现了象李文田及后来康有为这样的著名碑学名家。

有清一代佛山书法发展的过程,其大趋势基本上可以说是帖学逐渐衰落,碑学迅速崛起并取代帖学。作为一个文化标本,佛山可以视为整个岭南地区的一个缩影,同时大致上也与整个中国的情形相吻合。然而我们必须看到,碑学的发展虽然贯穿了整个清代书法发展的始终,但以“碑学”和“帖学”两个名称来概括指称两种不同的创作流派体系、审美风格、价值取向和书学理论,却是直到康有为著《广艺舟双楫》才正式提出来的。清代佛山的书家即使是被誉为最杰出的碑派书学大师的康有为,其创作上的根基仍在帖学那里,虽然他在观念上绝对是纯粹碑学的。从创作上而言,真正的碑派书家恐怕当推李文田而不是康有为。直接汲取碑学的资源用之于创作,舍李文田外,可能罕有其人。其它大多数书家,即使在清末碑学理论和碑派书法之深入人心之时,基本上走的仍是一条由帖而碑、融碑入帖、碑帖结合之路。碑学理论在观念上占绝对优势,并不能足以保证在创作上也能取得相应的成功。当然帖派书法毕竟已是强弩之末,很难有所新的突破了。有清一代佛山书家的创作,皆有可观,但真正在全国范围内能产生较大影响者,亦不过康有为、李文田、吴荣光等数人而已。

清代佛山书画收藏之兴盛,鉴藏家之多,在岭南几无出其右者。究其原因,一方面固然是佛山人家多财力,贪财好胜,遇物收置,但更重要的是乾嘉考据学之兴盛,而使得许多官僚、文人、学者好古成癖,甚至富商、巨贾亦附庸风雅,大量寻求搜访钟鼎彝器和碑刻拓本、法书名画,著录、考释、汇刻丛帖、集拓印谱亦蔚成风气。清末碑学理论大昌其道,文人、学者、藏家的眼界更为开阔,名山大川、荒冢古寺中久已泯灭无闻的摩崖石刻,甚至向来不为所重的带有文字砖瓦亦为藏家所大肆收藏。金石、文字、考据之学以及后起的碑学与佛山的收藏鉴赏,其间的关系,是密不可分的。

清代佛山的书画篆刻之鉴藏,好事者不过听声,固不待论;若筠清馆之吴氏,天资高明,每遇一物,则终日晤对,朝夕斯夕,由收藏而鉴赏,进而从事专门的学术研究,这才是真正的鉴藏家。吴氏著有《吾学录》、《历代名人年谱》、《石云山人诗文集》、《绿伽楠馆诗稿》,并另有《帖镜》、《筠清馆金石录》、《筠清馆法帖》等行世。尤其值得一提的是,他所编著的《辛丑销夏记》,因其“收藏之真,考订之雅”,一直被学界所称道,甚至成为后世鉴定书画之范

本。法眼甚高的张伯英先生对粤人之书画鉴藏颇有微辞,但于筠清馆之藏品却是刮目相看。吴荣光是藏家中学者的一个代表,此外,如李文田、康有为等,他们从事书学的研究,也无不得益于其收藏。故收藏鉴赏,于学术研究,功莫大焉。

清代佛山的印章篆刻,与书法相比,无论是在创作上还是在学术研究上,不免略逊一筹,故向来亦为研究者所忽视,但平心而论,清代佛山的印章篆刻一道,仍是相当可观的,不仅有印章、篆刻的收藏家、鉴赏家、研究者,更有擅长刻印的篆刻家。从传世的印谱来看,无论是集古印谱,还是自镌印谱,都显示了他们在印学研究和印章篆刻的创作上有着相当高的水平。我们对此不应忽略,而应该加大研究的力度。限于篇幅,这里只好暂时从略。

清代佛山的书学研究,自是十分发达的。无论是李文田对《兰亭序》的研究,还是康有为的《广艺舟双楫》,从事清代书法研究的学者都已进行了相当深入的研究,并取得了不少可喜的成果,甚至一般的书法爱好者对他们也已是耳熟能详,这里就不作专门的论述了。需要强调是:无论是作为岭南碑学第一人的李文田,还是碑学的总结者、集碑学大成的康有为,值得我们尊敬的首先是他们在学术上的开拓创新精神、怀疑精神和敢于突破前人藩篱的学术勇气,我们的关注点不应仅仅是他们的结论,而更重要的是其论学的历程。其次,我们在肯定他们的贡献和对书坛积极影响的同时,也不能忽略其中隐含的一些缺陷、甚至是负面的影响。应该客观地、辩证地看待问题。如康有为虽然在《广艺舟双楫》中极力鼓吹其碑学理论,但他在别的场合曾表示过,如果让他重写,可能又将尊帖抑碑了。

最后,我们需要重申的是:一、本文论述的书家只限于佛山籍,但并没有很好立体地再现当时他们在佛山所从事的种种艺术和学术活动,事实上这一点应该是作为地域书法研究的核心。二、即使是在交通的便利、人口的流动和学术交流的频繁远不及今日之清代时期,佛山籍的书家,其活动范围并不仅限佛山一隅,如吴荣光官至湖广总督,叶梦龙官至户部郎中,梁九章北游京师后官四川知州,张锦芳授翰林院编修,谢兰生选翰林院庶吉士,李文田探花及第、擢林院侍读学士、后擢礼部侍郎、又出任直隶学政,一生中多次充当乡试考官,至于大名鼎鼎的康有为,历五洲四海,足迹更是遍至祖国的大江南北。他们的生活阅历和交游,不仅对于他们自身之学问、艺术上的成就起着至为关键的作用,其对佛山一地书法艺术活动乃至于在全国范围内所产生的影响,都是我们所不应忽视、也不可低估的。三、外籍入粤书家,对清代佛山地区的书法活动,实起着至为关键的作用。从某种程度上说,没有他们,甚至不会有清代佛山书法艺术之繁荣。如清中叶著名的学者阮元,不仅是“北碑南帖”说的首创者,在其广东主持风会,建学海堂、培育多士,对整个岭南及佛山,无论是在教育、学术还是在书法上的影响,怎么评价都是不过份的。集碑学大成之康有为,不是出于别处,而正是出在佛山,此中恐怕不无某种必然的联系,更不用说其学术主张原本就是直接秉承阮元而来的。乾嘉年间的伊秉绶入粤后对广东书坛的发展也有着极大的推动作用,这一时期佛山籍书家中颇多擅长隶书者,不能说没有伊氏的影响。此外,晚清时期的黄牧甫,作为一代印学巨匠,曾两度入粤,留居长达八年之久,晚清至民国时期岭南、佛山的印人莫不受其影响,甚至其流风馀韵至今尤存。伊秉绶以擅古隶著称,直追秦汉,其行草书亦显示出其过人的胆魄和出众才华;阮元极力鼓吹碑学,从审美价值取向上指出碑派书法与帖派书法的分野;而黄牧甫在篆刻上取法吉

金，于秦汉印及明清流派印之外，更辟一新途径。在审美价值的取向上，崇尚雄浑古雅的阳刚之气，重吉金、重秦汉篆隶、重北碑，一脉相承；就他们对岭南、对佛山书法篆刻的影响而言，也是贯穿始终的。四、本文研究范围和对象是以现佛山市所辖五个区对应清代时期为依据的。无论是现在的五区之间，还是清代的佛山乡（堡、镇）、南海、顺德、三水、高明之间，他们在书法篆刻发展进程中，其水平是不平衡的。相比而言，原佛山（乡）、南海、顺德与广州、番禺，在清代时的情形更为接近。我们的研究局限于既定的行政区划范围，主要谈论的是原佛山（乡）、南海、顺德的情况，而没有将他们与广州、番禺联系起来，这不能不说是一种遗憾。事实上，从文化的角度来看，应将他们视为一个整体，不可孤立地分开。在前文有限的叙述中，我们也可以看到，清代佛山地区书法篆刻之发展，与周边地区也仍是有着一定的关联的。以上这些问题，在撰写本文时，我们虽予以了密切的关注，但遗憾的是都未能论及。

一时一地的文化艺术，包括我们所重点谈论的书法篆刻之发展、演变、嬗递，其间消息多方，本文所及，只是一些表象，亦甚为肤浅，谬误之处，尚祈专家学者不吝赐教。

注　释：

① 佛山科技学院图书馆藏本。

② 广东人民出版社 1994 年 8 月第一版。

③ ④ 见《冼玉清文集》，中山大学出版社 1995 年 8 月第一版。

⑤ 香港中华书局 1981、1982 年版。

⑥ 广州 1947 年铅印本。

⑦ 朱万章《清代岭南的刻帖之风》，见《中国书法史国际学术研讨会论文集》，西泠印社 2000 年 12 月第一版。

2003 年 8 月 28 日晚 21 时于瓜豆庵灯下

丁正、周伯军：佛山大学

白 沙 论

张金梁

明代书法,洪武时为元之余绪,“三宋(克、璲、广)”可为代表。永乐时“二沈”(度、粲)为世所重,朝野上下趋之若鹜。之后宣德至弘治(1426—1505)期间,“台阁体”大盛,书林颇为萧条。此时期中,难能可贵的出现了几位自由发展的行、草书家,如张弼、陈献章、萧显、罗伦、庄昶、李东阳等,为明代中期社会书法的崛起,拉开了序幕。其中陈献章其人其书,特别令人注目,尤其值得研究。

一、书法研究

陈献章(1428-1500),字公甫,因居广东新会白沙里,世称“白沙先生”。正统丁卯(十二年)乡试举人第九人,(案:《续书史会要》为‘中天顺丁卯举人’,误)其后连续两次会试皆下第。“闻江右吴聘君康斋先生讲伊洛之学于临川之上,遂弃其学从之游,时年二十有七也。”① 后复游太学,成化己丑(五年,1469,时四十二岁)再次会试,还是名落孙山。归后便设坛授徒,专心学问,成为继陆九渊之后的著名心学大师。府、郡数以“醇儒”荐,“以母老及久病未辄行。(巡抚右都御史朱)英疏先有曰臣已令献章就道矣。谓章曰:‘先生不行,如英欺君上何?不得已强起,成化十九年三月三十日至京师。”② 因病不赴吏部考试,上书求归。宪宗授其翰林院检讨(正七品),许亲终疾愈仍来供职。白沙不辞,上《谢恩表》归,至老没进京就职。

白沙书法真、行、草皆工。楷以欧、褚等唐人为主,行、草师“二王”及苏轼、米芾等,最有特色的还是其独辟蹊径的茅龙书。其弟子张诩《白沙先生行状》记曰:“公甫能作古人数家字,束茅为笔,晚年专用,遂自成一家,时呼为茅笔字。得其片纸,藏以为家宝。交南人购之,每一幅易绢数匹。”③ 其中关于白沙对于书写工具的改革,成为书坛佳话。白沙有诗云:“客来索我书,颖秃不能供。茅君稍用事,入手称神工。以兹日衮衮,永负全生功。长揖谢茅君,安静以待终。”④ 由于客人索书较多,地处偏远,毛笔一时不能如愿供应,他便自抒心机大胆创新,将本地茅草,捶去骨鲠,浸洗梳理,束之为笔,供一时之急。茅性硬刚,难于摄墨,且贼毛众多,很难把握。白沙经长期实践,游刃有余挥洒自如,佳作频出。如上海博物馆藏有其《自书诗卷》,为茅龙笔所书之精品,清沈舒用跋云:“笔力雄伟,神颖出于自然。”所言不虚。此诗卷,颇具米南宫之神韵,枯中生润,刚中寓柔,飞白缭绕,茅锋时现,章法自然,大气凝炼,令人叹为观止。

白沙的茅笔书,不惯于书写绢料,其曾有一诗记此事。其序云:“不习书绢,失故态,已付

染师作碧玉老人卧帷矣。呵呵,拙诗纪兴,录上顾别驾先生,以博一笑。"绢料较纸为贵,故用其习书者少,偶尔用之,便难称手。有趣的是,他将绢写完后,认为不称心如意,弃之可惜,便付染师重染以作卧帷。整个创作过程用诗进行了记录,其中多寓哲理而耐人寻味:"用绢不用里,下笔无神气,何况辟共行,大小难更置。能书法本同,万物性各异,茅君疏而野,拘拘用乃废。我且毛颖之,安能免濡滞,书成始大惭,未忍水火弃。持以付染师,经营卧帷事,作诗告先生,其契茅君理。"[5] 他认为书写的本质内因在于书家对于书法理解,世间万物性各不同,如茅笔性疏而野,若拘于成法规矩,便难以驾驭以扬其长,这也是其对茅笔书的一大总结。事物总是利弊并存,茅笔的疏野,是有悖于一般毛笔性能。但也正是这一特点,调动起了白沙的书法创作灵感,带来突破性成就:线条挺拔,飞白如镂,苍茫浑然、返朴归真、一派崭新奇特景象。特别是大字书法,茅龙最显气势,达到用毛笔书写所不能达到的境界。"束茅十丈扫罗浮,高榜飞云海若愁。"其每提茅龙笔做大字,笔飞墨舞大气磅礴豪情满怀,心手双畅大为惬意。

初时,白沙因毛笔不能供应而"茅君稍用事"而已,但经过探索试尝,白沙先生的茅笔书法便"入手称神工"。因此后来有好毛笔供应,其与茅笔难舍难分了。茅笔的直朴,与白沙非常相近。这位满腹经纶学人莫不崇敬的心学大师, 何尝不是生于山野而用之于山野的茅龙笔,茅龙便为白沙,白沙便为茅龙,二者合而为一神气相通,出现佳作在其必然。白沙亦有不少用毛笔书写的作品传世,字小者为多,静谧圆恬和气袭人,比之茅龙笔书气势略嫌局促。这是因为,白沙本为主静的心学大师。在运用性情柔和的毛笔时,如驱使性情温和的羊羔,难以调动激昂情绪,容易落入"意在笔先"的窠臼,不会出现神来之笔。当提起茅龙笔时,如面对一匹野性难驯的良驹,只有平心静气使出高超的驾驶能力,才能使其奔驰如电日行千里。这恰好弥补了书法上因静所带来的缺憾,使书法产生奇异效果。为什么后之用茅龙笔作书者难以达到白沙的境界,就是因为缺少白沙静的功夫。若性情烦燥,用茅龙笔书写,野上加野,其效果可想便知。如此说来,白沙对于茅龙笔发现,是其书法成功的重要因素,可以说陈献章成就了茅龙笔,而茅龙笔也创造了白沙书法。

白沙没有长篇论书之作,其书法思想,大都寓于其诗文之中。其有著名的论书曰:"余书每于动上求静,放而不放,留而不留,此吾所以妙乎于动也。得志弗惊,厄而不忧,此吾所以保乎静也。法而不囿,肆而不流,拙而愈巧,刚而能柔,形而势奔焉,意足而奇溢焉。以正吾心,以陶吾情,以调吾性,此吾所以游于艺也。"[6] 此论充满哲学道理,动与静,放与收,留与不留,法与不囿,肆与不流,拙与巧,刚与柔,都是矛盾对立面,能将其统一在笔墨之中,则妙生焉,静居焉,势奔焉,奇溢焉,其中蕴藏着儒家传统的"中和之美"和"中庸"之道。其将书法创作的目的定于陶情养性无意出名,已经比社会上以此为标榜资本者,境界高出许多,此也正是儒家"游于艺"的具体表现。白沙是以治学求道为宗旨,而将书亦做为求道修业的功课去对待,不是以其为目的,本末明确,故而无功名之累,无利禄之苦,可以写心。他晚年深浸在茅龙书法艺术之中,成为生活中的最大乐趣,其有诗云:"神往气自随,氛氲觉初沐。圣贤一切无,此理何由瞩?调性古所闻,熙熙兼穆穆,耻独不耻独,茅锋万茎秃。"[7] 每当挥洒之际,神往气随,调性养心,何等境界。"熙熙兼穆穆"是白沙书法艺术的追求目标,熙熙者,温和欢快也。穆穆者,端庄广大也。二者相兼则为既端庄而又温和,亦是儒家"中和"美的象征。《诗经·大雅》

云："文王穆穆，于辑熙敬止。"这位古代的领袖人物，在人品神形上，达到了威而不厉，温而不柔，这就是周文王的人格魅力，这也正是白沙神情所企慕者。故而其便将"熙熙穆穆"作为书法的最高境地去追求，为书法美学注入进了新的内涵。

二、书家交往

考察一个书法家在当时的影响，最好将其置于其时代的其他书家中做立体比较，其中当时书法名流的交往及相互评论又是非常重要的参照系，通过分析白沙与当时书法名流们的交往，同样对于认识当时白沙书法的真实状况，提供了有力证据。

在白沙的交往中，罗伦、庄昶可为至友。罗伦（1431—1478），字彝正，号一峰，江西永丰人。成化二年状元，授翰林院编修，逾二月，因上疏"谪福建市舶司副提举。"[⑧] 继复原职改南京，居二年引疾归，遂不复出。其慷慨乐善，志在圣贤，白沙对其敬佩有加，谓罗氏"处则畎亩之逸民，出则文章之钜魁；其洞彻不欺之心，炳中天之杲日，而轰动出群之气，殷百蛰之春雷。"[⑨] 引为一生知己。罗伦对白沙亦同样敬重，谓其能"观天人之微，究圣贤之蕴，充道以富，尊德以贵，天下之物可爱可求，漠然无动其中。""然后可以为大可大者，独先生哉！"[⑩] 可谓英雄识英雄。罗伦工书，朱谋垔《续书史会要》谓："行、楷法文信国，笔力清健，结构端严，评者谓为'翰墨中珊瑚玉树'"。[⑪] 文天祥以忠烈震世，不以书名。罗伦喜其书不无爱屋及乌之感。白沙有《题一峰遗墨后》诗云："穆穆熙熙在眼中，君家卷里忽相逢，苍烟绿树湖西路，何处金牛吊一峰。"[⑫] 谓罗氏之书"穆穆熙熙"，评价特高，其睹书思人，意不在书耳。

庄昶（1437—1499），字孔旸，号木斋、定山居士，江浦人。成化二年与罗伦同科进士，选庶吉士，授翰林院检讨。亦因上疏遭廷杖，调南京行人司左司副，寻遭二艰，卜居定山二十余年，荐章十余上，部檄屡趣，俱不赴。"大学士邱濬素恶昶，尝语人曰：'天下士背朝廷者，昶也。'弘治七年，有荐昶者，奉诣起用，昶念濬当国，不出且得罪，强起入都。"[⑬]官至吏部郎中。其性耿直，居家时房舍多坏，"巡抚都宪王公恕访于定山，欲以白金十五镒理其敝庐，却之曰：'受官办以理私庐，可乎？'"[⑭] 公私分明，为人称许。定山对白沙引为知己，有诗《答白沙》云："南海春风一古琴，天涯回首几知音；野人未有钟期耳，只有钟期一寸心。"[⑮] 二人交往情深意切，尽在其中。庄昶善书，以狂草名世。著名书家李东阳"初见先生入京，戏之曰：'今复能用大笔做拜帖乎？"[⑯] 说明其书法的怪异行为，世人皆知。庄昶墨迹流传较少，有行书《赠张诩等诗长卷》，苍劲古拙，章法奇妙，一扫甜媚柔弱时俗，难能可贵。严从简赞云："昶为诗握唐人机柚，变幻百出，往往近踵风雅，其字画亦然。"[⑰] 可谓知言。定山论诗文曰："取乎内而忘乎外，得之心而应乎手。如相马之神，非牝非牡，如轮之巧，不疾不徐，斯具至矣。"[⑱] 于此亦可当做论书看。白沙对庄昶书法非常佩服，尝谓："定山先生草书，迥然自成一家。"[⑲] 并有诗云："魏晋名家是一关，前驱黄米未知还，却疑醉点风花句，四海于今几定山。"[⑳] 在白沙看来，当时在草书方面，能与庄昶相提并论者很少。

《定山集》四库提要曰："（庄昶）与陈献章、罗伦皆讲主静之学。"[㉑] 三人志同道合，友谊终生，为世所称。白沙对罗伦特别欣赏，诗篇唱和尤多。罗氏早逝，白沙祭之悼之梦之思之

不能去怀，令人大为感叹。从学术上看，白沙与定山更为相近。庄昶《记大梁书院》云："善观经书者，观吾心之经书，郢人之运斤，九方皋之相马，取乎内而忘乎外也。神交默契於不言，而圆融浑合於真静。往年陈白沙过余，论及心学，余以是质之。盖先生之学在是，而世以为禅，但吾之所谓无者，未尝不有，而不离於有；禅之所谓无者，未尝有有，而实滞於无。禅与吾相似而不同矣。"[22] 显然其思想与白沙一致，而对误解白沙者，尽做纠正。白沙与庄昶皆善诗，其风格亦相近。"时称陈、庄体"。[23] 白沙对定山之诗大为折服，有《题定山诗集》句云："今代名家谁李杜，先生高枕自羲皇。乾坤兀兀中流柱，风月恢恢大雅堂。"[24] 评价之高不言而喻。在书法方面，三人相互交流应在必然。但在传世的文集史料中，我们只能看到白沙对罗、庄二人书法的赞语，却罕见罗、庄对白沙书法的褒扬。其中大约有三个原因：一是古人皆能书，有时将其视为小道而不屑一顾，朋友们认为与白沙学识相比，书法似乎微不足道；二是白沙在野，其书法只能影响当地，而没有达到朝野动容的地步。从三人的友谊情况看，若白沙当时书名很大，他们不会不为至友大唱赞歌的；三是白沙书法以茅书为代表，此新样式的出现，并没有得到社会上层士人的完全认可，做为传统观念较强而有进士出身的罗、庄，不一定对此没有异议，故而不加褒贬，这是可以理解的。

在当时真正有影响的书家是张弼、李东阳、萧显等人。张弼（1425—1487），字汝弼，号东海，华亭人。成化丙戌进士，官至南安知府。其为人重气节，政事之余，诗酒草书，人称"神仙太守"，是当时诗书界之代表人物。李东阳《送张君汝弼知南安诗序》誉其："博学工书有文章，尤雄于草书，乞其门者，踵接无虚日，卷轴填委，声名遍天下。"[25] 可证当时名声特隆。王鏊谓"其草书犹多自得，酒酣兴发，顷刻数十纸，疾如风雨，矫如龙蛇，欹如坠石，瘦如枯藤，狂书醉墨落人间，虽海外之国，皆购其迹，世以为颠张复出也。"[26] 其书法当时学者众多，人称"南安体"。白沙有"如今到处张东海"[27] 之句，亦证明了张弼书风流行状况。白沙比东海小三岁，其于成化十九年荐赴京师，授官归经南安，曾专门拜访张弼。张氏言行很不礼貌，"问出处。对（白沙）曰：'康斋以布衣为石亨所荐，不受职而求观秘书者，冀得间悟主也。惜乎当时宰相不悟，以为实。然言之上，令受职然后观书。殊戾康斋意，遂决去。某以听选监生荐，又疏陈始终愿仕。故不敢伪辞以钓虚名，或受或不受，各有攸宜尔。'某（张弼）唯唯。"[28] 张弼以进士出身为太守，而问白沙为官出处，大有卑视之意。白沙心诚意实之答，令张氏大为难堪。东海读了《白沙诗集》，亦有微词。庄昶有"南安张太守评白沙诗集，有请予折衷之言"云："风花醉点个中春，谁与痴人说梦频。问我折衷张太守，而今我亦是痴人。"[29] 显然是对张太守颇有不满。庄氏另有"读白沙先生诗集"诗四首，其一云："飞云一卷递中来，上有封题是石斋，喜把炷香焚展读，了无一字出安排。为经为训真谁识，非谢非陶亦浪猜。何处想公堪此句，绝无烟火住蓬莱。"[30] 在此正面表示了对白沙诗的看法。从"为经为训真谁识"来看，显然是维护白沙而针对张弼所言。后白沙亦有《次韵张东海》诗句云："白沙诗语与禅语，试著南安太守参句。"[31] 其人如其诗，白沙都要求张太守深入认识。艺术审美见仁见智，无可厚非，但从此可以看出，张弼与陈氏、庄氏并不知心。有人曾问庄昶对张弼草书的看法，"先生曰：'好到极处，俗到极处。'问：'何如则可？'曰：'写到好处，变到拙处。'问：'何居？'曰：'所谓行墨，因调性者是已'。"[32] 张弼草书，当时位置鹤立鸡群，庄氏此谈禅之论，其确实体现了其对草书

艺术深刻理解，但也不无为白沙以牙还牙之意。

萧显（1431-1506），字文明，号履庵、海钓，成化壬辰（八年）进士。擢兵科给事中，因上疏"迁镇宁州同知，时方作草书，手阅朝报，付其子趣治装，仍终数纸乃罢。"上疏径归，乃治别墅，与骚人使客游衍其间。潇洒不群气度不凡，可见一斑。李东阳谓"其为书尤沉著顿挫，自成一家，卷轴遍天下，传至外国。后来者，殆鲜及云。"并载"有乞书千文者，秉烛终卷得目眚，而赋咏不辍。"[33] 为艺精神，令人感动。祝允明《书述》谓："萧黄门亦皆师模宋元之撰而已。（原注：萧自成状，而近彦修）"[34] 王世贞《艺苑卮言》云："萧文明，为按察佥事，以狂草称。"[35] 白沙对文明草书也大感兴趣，有"得萧文明寄自作草书至"诗三首云："草圣留情累十春，熙熙穆穆果何人。如今到处张东海，除却谭生解识真。""魏晋名家是一关，前驱黄米未知还，却疑醉点风花句，四海于今几定山""束茅十丈扫罗浮，高榜飞云海若愁；何处约君同洗砚，月残霜冷铁桥秋。"[36]《岭南书法史》由此便谓："萧文明，陈白沙得意弟子。曾以茅龙做草书寄其师，白沙答诗三首，题为'得萧文明自作草书至'，诗中以'熙熙穆穆'期许萧文明，希望他能突破'魏晋名家'这一关，并摆脱时下俗书的影响。"[37] 似乎有些不妥。萧文明小白沙三岁与罗伦同年，史料上没有其师法白沙记载。《白沙集》为其弟子们所刻，诗文中凡白沙弟子，皆于题下说明，在"得萧文明自作草书至"题目下，没有说明萧氏为白沙门人。从诗的题目来看，"得"字体现了白沙对萧氏书法的珍视，此草书之"至"，是萧氏之赠还是白沙所索，不得而知。第一首诗中所用"草圣""熙熙穆穆"等词，都说明萧氏书名享久，白沙对其推崇有加。末句用典，"谭生"应为五代谭峭，其为唐代国子司业谭洙之子，师嵩山道师，得辟谷养气炼丹之术，世称为紫霞真人。明初文士之首宋濂谓《化书》六卷为其所作，是得道的代表性人物。所以白沙用其来形容萧显草书善学能化，大有所成。使人们容易误认为萧氏为白沙弟子，可能产生于对"谭生"的理解上。从诗意上看，似乎其应与张弼有师生关系，而于白沙无关。第二首，首句"魏晋名家有一关"，是说了白沙对书法的认识，并非是对萧氏的教导，而为后面将萧氏草书成就与他所推许的庄昶相提并论作铺垫。第三首"束茅十丈"不是指萧文明的行为，而是指白沙看了萧氏草书之后欲书的心情，因不能及时与萧文明"同洗砚"切磋书艺而惆怅。

李东阳（1447—1516），字宾之，号西涯，茶陵人。十七中进士，官至礼部尚书，兼东阁大学士，加太子太傅，是明代诗文、书法、政坛少有的领袖人物。《续书史会要》评其："篆书有古则，行草亦清健，深得鲁公笔法。"[38] 詹景凤《詹氏小辨》谓："东阳草书，笔力矫健，成一家。"[39] 安世凤《墨林快事》亦云："长沙公大草中古绝技也。玲珑飞动，不可按抑，而纯雅之色，如精金美玉，毫无弩张蹈厉之态，盖天资清流沏，全不带滓渣以出。"[40] 从东阳众书体看，在当时其篆书最为有名，王世贞"东阳真行笔颇润秀，晚节加以苍老，而不免俗，惟篆书颇佳"[41] 之论，代表了当时社会上的普遍看法。就书艺而言，其篆书不能脱元明重图案轻笔法之弊，成就较小；行书以篆隶书之笔写鲁公之体，颇有意味；草书如安氏所言，才气十足成就亦高，然稍伤于柔弱。东阳比白沙少十九岁，可谓晚辈。白沙有《与西涯李学士》书云："相别六十年，迩者不适，问于京师。然周文都南归后，先生之音耗遂绝于耳。曩闻先生在丧，且归长沙，无一知旧，不敢奉状。……顷岁承惠贞节堂八诗，真岭南竹枝也。李世卿已收入《县志》，

门户之光，非言语可谢也。……去秋得时用一书，足慰鄙怀，他人爱我，不如时用，先生谅能悉之也。张进士行，附此不能尽所欲言，粗绢二匹表忱。外苧一端，奉时用，不别具。”[42]案：“相别六十年”句有误，白沙去世时东阳五十八岁，显然难以讲通。考之史料可知，白沙最后一次入京是“不得已强起于成化十九年（1483），三月三十日至京，……八月二十二日，得报母忧念病作待章南归。”[43] 当白沙被授为翰林检讨，很多人认为其不辞而上《谢恩疏》有失体面，此时东阳官翰林侍讲学士，赠诗有句“只有报恩心未老，更无辞表意全真。”[44] 表示理解。白沙书中提及东阳《贞节堂八诗》大概亦是此时所作。不久东阳丁父忧，白沙所谓“曩闻先生在丧”即指此，据此可知白沙此书应在东阳丁忧后不长时间所作。东阳“已酉服阙，乃起供职（侍讲学士从五品），以从龙恩迁左春坊左庶子（正五品），仍兼侍讲学士，辛亥实录成，迁太常寺少卿（正四品）。”[45] 旧时喜欢将官职加在称呼上，大都呼其时居本官，若兼官则称其品高者，故可定白沙此书当写于已酉（1489）东阳服阙供职侍讲学士未升迁之前，如此算来距成化十九年（1483）正好六载。那么“六十年”之“十”字定为衍字或误笔无疑。从白沙《与西涯李学士》书中可知，白沙对于东阳颇为尊敬，将李氏赠诗视为“门户之光”，且待补章之赐。书中“时用”即徐溥，白沙进京授职时，其官为礼部侍郎，后改吏部，以“甄别人物贤否”[46] 著称。白沙给李东阳书时，徐溥已升任礼部尚书、文渊阁大学士，入内阁参机务，位至相宰。所以白沙有“他人爱我，不如时用”之语。说明当时不少朝廷大员都与白沙有较深的交往。但他们对于白沙学问颇为佩服，而对其书法罕见涉及。

上面所举的几位当时的书家，基本上代表了“台阁体”之外社会上书法的最高水平。从上面的论述不难看出，张弼、萧显、李东阳与白沙、罗伦、庄昶是两个系统的小团体，而张弼、李东阳、萧显的社会地位高，书法影响亦大，书以人贵自古皆然。且张、萧、李三人的关系非常密切，形成了一个阵营较大的宣传群体。李氏是当时出名的才子，诗文、书法名重朝野，官尊人贵，门生众多，他对张弼、萧显书法的赞扬，能一呼百应，上下符合，容易产生社会效应。比较而言，白沙、罗伦、庄昶在社会宣传方面要薄弱的多。他们虽然都是难得的才子学人，罗伦状元出身，庄昶也官在翰林，但皆仕途不畅，在官不久便退居山林。白沙科举失意，故都难在朝廷及上层社会产生重大影响，只能在社会的较下层受到重视，成为一域之秀的地方名人。张弼、萧显、李东阳虽然与白沙有交往，但没见他们称许白沙书法的言语。若以张弼对白沙之人之诗都有偏见等方面看，当时书法之名特盛的“神仙太守”，对白沙之书也难以首肯。萧显曾寄草书给白沙，但并不代表对白沙书法伏首称臣，相反白沙对萧氏书法评价特高，证明了当时其书名不如萧显。以白沙书法的成就而在当时不能产生巨大影响，与没有得到上层社会的重视有很大关系。

三、书法影响

白沙书法的新样式，开始难以让人普遍接受。随着时间的推移，逐渐被人们所认识，并产生了深远的影响，这在明代人的评论中可以找到线索。初时对于白沙书法的记载，只能见于其弟子湛若水、张翊等人的笔下，而没有得到当时社会名流的肯定。祝允明（1460—1526）是

明代非常优秀的书家和书论家。其比白沙小三十二岁，而晚去世二十一年。其是官野两栖敢于说话的人物，其有《书述》一篇，是评述其前明代书法的权威之作。在评论的数十名明代书家中，有张弼、萧显、李东阳，但没有陈白沙。说明当时白沙书法，在祝氏眼里还没有占据一流书家的位置，这在当时代表了一个较大的认识层面。稍后弘治举人官至宾川知州的游潜在《梦蕉诗话》里，提到了白沙书法："陈贡士献章作诗脱略凡近，其书法得之于心，随笔点画，自成一家。"[47] 诗人评书，缺少专业。"随笔点画，自成一家"之说，在当时复古意识特重颇贵法度的时期，其中褒贬皆存。嘉靖时丰坊著《书诀》，在评价明代书家时，举例说明了唯有宋濂、文征明、祝允明等十几人为正宗，"虽所就不一，要之皆有师法，非孟浪者。"认为"永宣之后，人趋时尚，于是效宋仲温、宋昌裔、解大绅、沈民则、姜伯振、张汝弼、李宾之、陈公甫、庄孔阳、李献吉、何仲默、金元玉、詹仲和、张君玉、夏公谨、王履吉者，靡然成风，古法无存，浊俗满纸。"[48] 白沙书法虽在批评行列，但也说明了白沙书法逐步由地方影响全国，形成一种气候。王世贞《艺苑卮言》是继祝允明之后的论书力作，比较系统地评述了之前明代书家成就。其中论白沙书法时说："陈白沙献章，好缚秃帚作擘窠大书，中亦有一二笔佳者。"[49] 对白沙书法褒贬参半。明末朱谋垔作《续书史会要》收明代书家四百二十余人，是明代书史的重要著作。其中设有陈献章条，谓其"善书，亦能诗，画水墨梅如生。"[50] 虽然论述较少，但白沙善书地位得到了进一步确立。

陈献章弟子众多，较著名者如湛若水、梁储、赵善鸣、邓翘等，书法大都受白沙书风影响。正如其心学，其中得其精髓者较少，只有湛若水真正传其衣钵。得之为多，湛氏为弘治十八年进士，历官吏、兵、礼三部尚书。其书法师法乃师，以茅龙笔作书而得白沙神者，王世贞谓其"仿陈白沙，天然不及也。唯署书差有骨。"[51] 当时名声颇大，屈大均《广东新语》曰："甘泉亦能大书，南京燕子矶在'天空海阔'四字，刻绝壁上，旁一诗云'新秋窈窕题诗还。其梅关、五仙观、浴日亭三碑，人争拓之。"[52] 由于湛若水官贵品高，且得白沙之真传而志于宏扬师道，使白沙薪火进一步兴旺。同样在书法上，为光大白沙书风，做出了重大的贡献。

总之，白沙的茅龙书法，使书法思想沉滞创新微弱的明代中前期书坛，输进了不少活力和生机，这种审美意识上的贡献是无法估量的。若将白沙书法放置在整个历史的长河中去考察，其茅笔书不论是风格个性还是艺术思想，都占有重要席地。但也不可否认，正因为其茅笔工具制造特别和只能书写大字以及不便实用的局限，在学习普及推广上产生了相当大的障碍。因此使茅笔书的继承和发展不时出现断层现象，在某种程度上减弱了在整个历史上的影响。但其作为一个历史上的书法流派，它永远也不会被人们所忽视，只能随着时间的推移，愈来愈受到世人的青睐，相反明代中前期占据朝野的"台阁体"书法，渐渐地被人们所遗忘，这就是历史的公正。我们应该抛开历史的局限性，来对其进行充分深入地挖掘整理学习研究，定能对当代书法的健康发展，产生积极的促进作用。

注　释：

① 陈献章《陈白沙集》附录张翊《白沙行状》。

② 陈献章《陈白沙集》附录《白沙先生应召录》。
③ 陈献章《陈白沙集》附录,四库刻本。
④ 同上,卷五。
⑤ 同上,卷五。
⑥ 陈献章《陈白沙集》附录张翊《白沙先生行状》,,四库刻本。
⑦ 陈献章《陈白沙集》卷五,四库刻本。
⑧ 《明史·罗伦传》498 页,上海古籍出版社,1991 年。
⑨ 陈献章《陈白沙集》卷四《告罗一峰墓文》,四库刻本。
⑩ 明罗伦《罗一峰文集》卷二,四库刻本。
⑪ 《书苑菁华·外十二种》828 页,上海古籍出版社,1991 年。
⑫ 明陈献章《陈白沙集》卷六,四库刻本。
⑬ 《明史》499 页,上海古籍出版社,1991 年。
⑭ 明庄昶《定山集》补遗湛若水《定山先生墓碑铭》,四库刻本。
⑮ 明庄昶《定山集》卷二,四库刻本。
⑯ 明庄昶《定山集》补遗湛若水《明定山庄先生墓碑铭》,四库刻本。
⑰ 明严从简《使职文献》见《佩文斋书画谱》二册 633 页,上海古籍出版社,1991 年。
⑱ 明《定山集》补遣湛若水《明定山先生墓碑铭》,四库刻本。
⑲ 同上。
⑳ 明陈献章《陈白沙集》卷六,四库刻本。
㉑ 庄昶《定山集·提要》,四库刻本。
㉒ 明黄瑜《双槐岁钞》171、172 页,中华书局 1999 年。
㉓ 同上。
㉔ 明陈献章《白沙集》卷七,四库刻本。
㉕ 明李东阳《怀麓堂集》卷二十三,四库刻本。
㉖ 明王鏊《震泽集》卷二十六《知安南府张公墓表》,四库刻本。
㉗ 明陈献章《白沙集》卷六,四库刻本。
㉘ 明陈献章《陈白沙集》附录张翊《行状》,四库刻本。
㉙ 明庄昶《定山集》卷二,四库刻本。
㉚ 明庄昶《定山集》卷四,四库刻本。
㉛ 明陈献章《陈白沙集》卷八,四库刻本。
㉜ 明《定山集》补遗湛若水《明定山庄先生墓碑铭》,四库刻本。
㉝ 明李东阳《怀麓集》卷八十七,四库刻本。
㉞ 明祝允明《书述》,见《明清书法论文选》,上海书店出版社,1994 年。
㉟ 《明清书法论文选》176 页,上海书店出版社,1994 年。
㊱ 明陈献章《白沙集》卷六,四库刻本。
㊲ 陈永正《岭南书法史》29 页,广东人民出版社,1994 年。



㊳ 《书苑菁华》834 页，上海古籍出版社。
㊴ 参见张金梁《续书史会要补证》125 页，河南美术出版社，1998 年。
㊵ 清倪涛《六艺之一录》八册 763 页，上海古籍出版社，1991 年。
㊶ 《明清书法论文选》177 页，上海书店出版社，1994 年。
㊷ 明陈献章《白沙集》卷二，四库刻本。
㊸ 明陈献章《陈白沙集》附录《白沙陈先生应召录》，四库刻本。
㊹ 明陈献章《陈白沙集》附录张诩《行状》，四库刻本。
㊺ 明焦竑《献征录》469 页杨一清《李公东阳墓志铭》，上海书店，1987 年。
㊻ 明焦竑《献征录》461 页吴俨《徐公溥行状》，上海书店，1987 年。
㊼ 清倪涛《六艺之一录》八册 749 页，上海古籍出版社，1991 年。
㊽ 《历代书法论文选》504 页，上海书画出版社，1981 年。
㊾ 《明清书法论文选》176 页，上海书店出版社，1994 年。
㊿ 参见张金梁《续书史会要补证》92 页，河南美术出版社，1998 年。
51 《明清书法论文选》王世贞《艺苑卮言》177 页，上海书店出版社，1994 年。
52 清屈大均《广东新语》，中华书局，1985 年。

张金梁：吉林大学古籍所

茅龙飞出右军窝

——论明代哲人书家陈献章书法的入古出新

朱友舟

书者,如也。如其学,如其才,如其志,总之如其人而已。

——刘熙载

学书须要胸中有道义,又广之以圣哲之学,书乃可贵。

——黄庭坚

一、历史背景及其生平

陈献章生活的时代是明由兴盛渐向衰落的历史时期。他大半时光是在王振弄权、土木之变、英宗复辟等社会动乱中度过的。其思想就是在这样的环境中产生和发展的。

明初政府保护工商业的措施,带来了商品经济的发展。商品经济的发展,商品对空间开放和人身解放的要求,无疑给封建社会注入了新的因素。陈献章便生活在商业活动活跃的江门。其学说敢于创新,敢于向传统挑战的个性解放精神,正是要求变革的新时代精神的体现。①

明朝设立了八股考试制度,规定以四书五经命题,士子必须按八股格式答题,用古人的语气书写,不得联系实际,自由发挥,而一律以朱熹对四书五经的注释为答题标准。在社会上大力推行程朱理学治国方略,编了一套又一套《性理大全》、《五经大全》,下令行之于家,用之于国。封建礼教严重的束缚了人们的思想、性灵。

以"二沈"为代表的台阁体在明初、中期十分盛行。当时宗学台阁体的书家特别多,据记载,用此体缮写《永乐大典》的人达两千余。书手们千人一面,拾古人之唾余,习时流之好尚,甜熟浮靡的风气笼罩着整个书坛。到成化、弘治年间,方整僵硬的姜(立纲)体行于天下,书艺已走上绝路。千字一面、千人一面,丧失个性的台阁体使越来越多的书家反感。一些文人、士大夫为冲破台阁体的窠臼,锐意创新,形成了多种书法风貌,酝酿着一次新的高潮的到来。在其间崛起的书家有李应桢、李东阳、吴宽、张弼、陈献章等人。

陈献章(1428—1500),字公甫,号石斋,世称白沙先生。广东新会白沙里人。他是广东唯一一位从祀孔庙的大儒,哲学家,教育家,诗人,书法家。他出生在一个殷实家庭,当时他家已置田产200亩。1447年(正统十二年)中乡试,次年参加会试,只考中乙榜,入国子监读书。1451年又赴进士考,下第。1456年,受学于康斋先生。归则绝意科举,筑阳春台,静坐其中,不

出户外者数年。1466年,因钱溥劝其赴考以慰老母,复游太学,祭酒邢让试和杨龟山《此日不再待》诗,见先生之作,惊曰:“即龟山不如也。”言于朝,以为真儒复出,由是名动京师。1469年(成化五年)再赴会试,又下第。1482年(成化十年),布政使彭韶、都御史朱英交荐,召至京,令就试吏部,辞疾不赴,疏乞终养,授翰林院检讨而归。归家后,奉亲讲学,屡荐不起。1500年(弘治十三年)卒,年73岁。

纵观陈献章一生才华横溢,却仕途不畅。这使他更加清楚地认识到科举制度的腐败及泯灭人性。于是,他绝意科举,唾弃功利,并对当时的社会产生了叛逆心理。正是这种坎坷的遭遇成就了他的哲学和艺术。风格即人,他的经历造就了这样一位哲学家和艺术家。

二、书法作品及风格批评

陈献章善行书、草书,作擘窠大字尤奇。其行书以二王、欧阳询为底,参用米芾的欹侧错落及苏东坡的雄强厚重;草书吸收怀素的大草之神以及张弼草书的跌宕抑扬,任情恣性地加以发挥,随势变化,不可端倪。在此基础上,加上茅龙笔枯峭、粗糙、韧性较强的笔锋特性,形成了生辣倔强、豪放洒脱、刚健婀娜、流畅中见涩拙的独特风格。陈献章的书法“天马行空,而步骤不凡,及其晚年造诣自然,曰熙熙穆穆,超圣入神。”[②]“心通造化,笔妙天机”[③]“白沙晚年用茅笔,奇气千万丈,峭削槎枒,自成一家。其缚秃管作擘窠大书尤奇。”[④]

陈献章遗传下来的笔迹不多,但从传下来的吉光片羽可以看出其在书法上独特的造诣和强烈的个性。他留下的不同时期的诗文书稿、卷轴碑刻等书迹,不仅对研究当时历史状况及其学术思想提供了依据,也具有很高的艺术欣赏价值。对其书法的研究和探讨,也与研究其学术思想成就一样具有深邃意义。据《中国古代书画图目》,各地博物馆共藏陈献章书法作品近20件,其中广东博物馆6件,北京故宫博物馆5件,上海博物馆3件,辽宁博物馆、陕西博物馆、苏州博物馆、广州市博物馆各1件。民间收藏如春雷阁藏弘治辛亥腊月所书行草诗卷;秋波馆藏草书立轴,南海阮氏藏《寄�巢新年诗稿三首》;北山堂藏草书七言诗。碑刻如《敢勇祠记》、《肇庆城隍庙记》、《壮哉亭五绝二首》、《敬必二字碑》、《游心楼归趣》皆为世人所重。现择其部分作品作风格分析:

《朱熹敦本轴》草书,共15行,上海博物馆藏。此卷系其早期作品,非茅龙笔书,字形结体,全从“二王”出,笔笔中规入矩,章法气势洒脱自然,笔意洞达,墨气酣畅饱满,处处体现出作者扎实的传统功力。

《自春》诗,草书卷,共26行,高29厘米,横236厘米,为广东博物馆藏。此卷系茅龙笔书,字体沉雄、刚劲。卷前半部分行笔较快,运笔较轻,行距较密。后半部分行笔减缓,行距加大,线条变粗,表现出白沙所追求的“熙熙穆穆”的平和气象。陈滢评其书时疾时缓,舒卷自如,收纵有度,结体自然,大小相间,枯润参差,互相映带,但略有生涩。其实生涩处正体现白沙“放而不放,留而不留”的用笔特点。陈献章作书强调神会,重视自然,那种“熙熙穆穆”、“神往气自随”的内心感受,造就了笔下生辣、涩拙之趣。

《种蓖麻诗卷》行书卷共53行,高25厘米,横426厘米,广东博物馆藏。此卷系茅龙笔

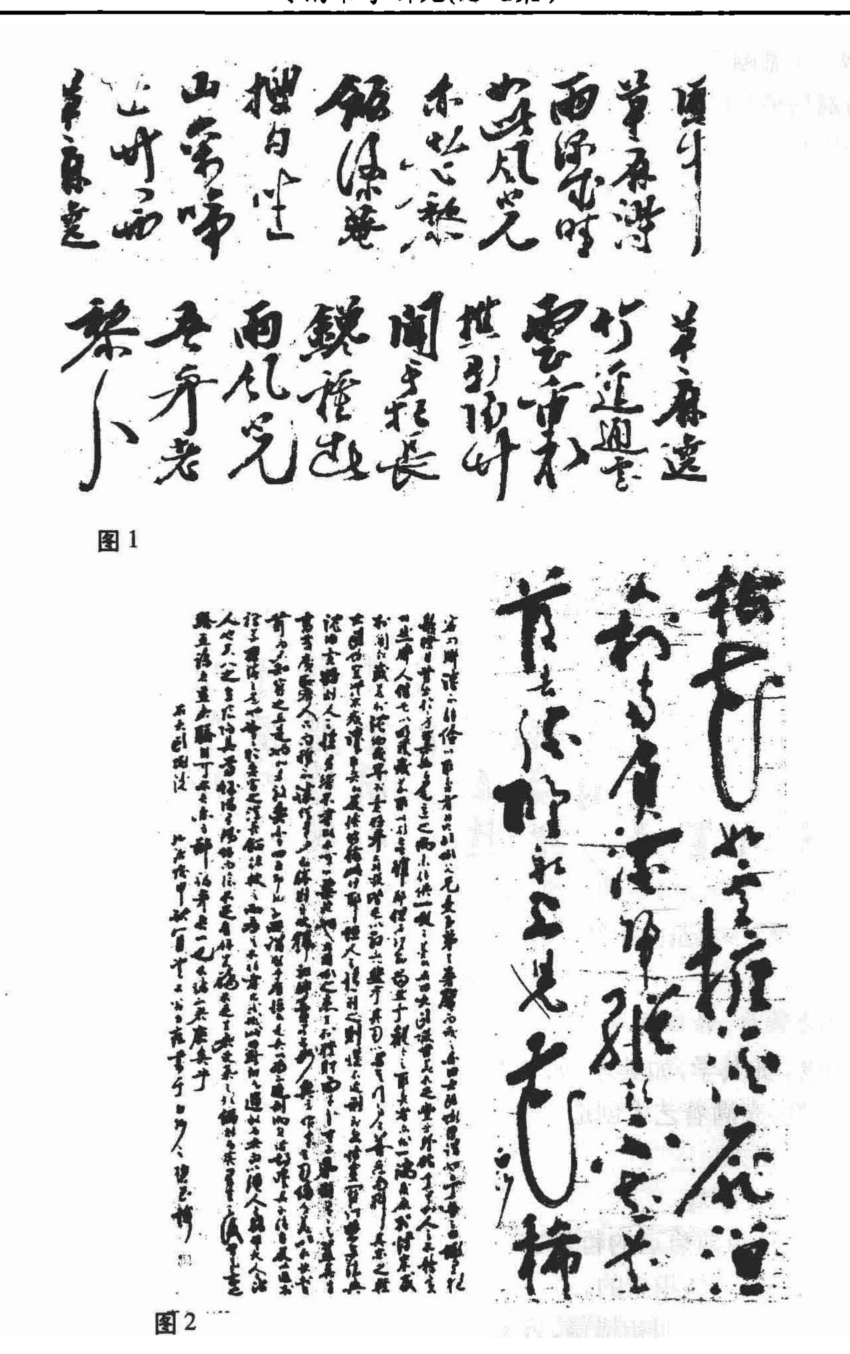


图1

图2

书，自始至终一气呵成。用笔有浓墨重笔，又有枯笔虚擦、枯中带润，丝丝露白。节奏起伏，有密集，有疏松；有开张，有内敛；沉雄苍劲，朴茂绝伦。陈献章不为外物所累，自制茅龙笔，前无古人，表现了“不累于一切”的学宗自然的哲学追求。（见图1）

《蓑翁溪坐》草书轴，上海博物馆藏。此卷系茅龙草书，单国霖先生评其字体奇险怪谲，如“溪、花、云、海、分”等字，俱取欹侧奔放之势，或若枯藤纠结，或若铁干曳空。通篇大小错落，沉雄苍劲，在动势中取得平衡的效果，而不失圆转婉和的韵味。《梅花如雪》草书诗轴风

格与此相似。（见图 2）

《自书刘岳伯》行书卷，共 69 行，上海博物馆藏。此卷系茅龙草书，其结体较为平正，字形多偏长，用笔多正锋圆厚，书风凝重枯拙，气势内聚，随心所欲，自得其趣，体现了“不要钟王居我右，只传风雅到人间”[5]的自我独立创造精神。

《大头虾说》行草轴，故宫博物馆藏。纸本，高 158.5 厘米，宽 69.9 厘米，此卷系茅龙笔书，为其代表作之一，写于 1488 年弘治元年，陈时年 61 岁。据单国霖先生评，开叉的草锋，短促的点划，迅疾的运笔，苍劲的韵味，独树一帜。陈白沙根据茅草笔毫锋秃散，毛硬易干的特点，书写出与众不同的书法作品。其中许多字点划肥短，结构簇聚，时出奇异形体，逾于法度。毫端开叉形成较多飞白，用笔顿挫有力，粗细变化大，虚实相间、干湿互出、富有节奏感。整篇草体字，挥洒自如，迅疾奔放，又很少联绵之笔和欹侧之态，于动中寓静。苍劲的笔力、朴拙的字体显得拙中藏巧。（见图 3）

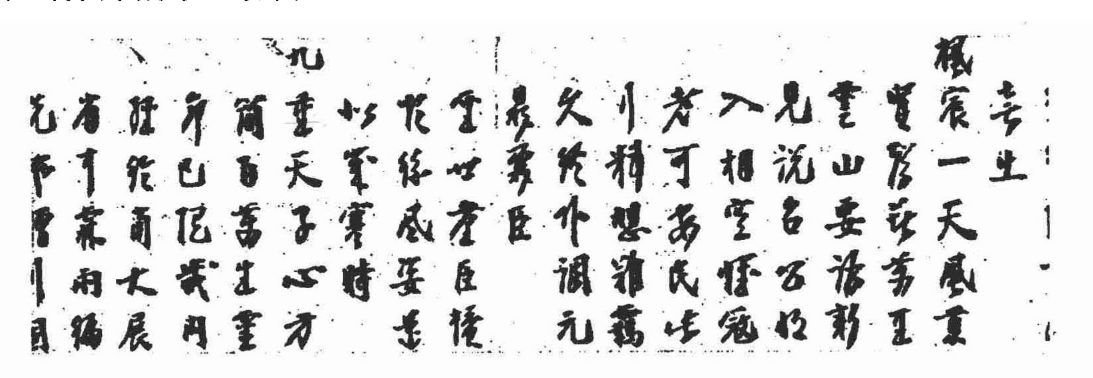


图 3

三、书法风格的成因

书者，如也。如其学，如其才，如其志，总之如其人而已。陈献章是一位不傍依前人而有自己鲜明的开拓性、充满着艺术创造力的书家。其书风的形成，与他的哲学观、美学观以及学书经历与交游密切相关。

（一）心学及美学观

陈献章是一位承前启后的哲学家，上承陆九渊，下启王阳明。心学是其书法和美学观的基础，心学与书法是相辅相成的。

据《明史•儒林传》：明初诸儒，皆朱子门人之交流余裔师承有自，规矩秩然。曹端、胡居仁笃践履，谨绳墨，守儒先之正传，无取改错。学术之分，则自陈献章、王守仁始。

由此可知，陈献章是一位不谨守绳墨，敢于改错，敢于创新的哲学家。心学是对程朱理学的一次革新，他在明代学术史上和整个理学史上都占重要地位。分析他的哲学有助于我们了解他书风及美学观形成的由来。他的哲学主要表现在三个方面：

1、静坐见心体

“仆才不逮人，年二十七，始发愤从康斋学。其于古圣贤垂训之书，盖无所不讲，然未知入

处。比归白沙，杜门不出，专求所以用力之方。即无师友指引，惟日靠书册寻之，忘寝废食，如是者亦累年，而卒未得焉。所谓未得，谓吾心与此理未有凑泊合处也。于是舍彼之繁，求吾之约，惟在静坐。久之，然后见吾此心之体隐然呈露，常若有物。日间种种应酬，随吾所欲，如马之御衔勒也。体认物理，稽诸圣训，各有头绪来历，如水之有源委也。于是涣然自信曰："作圣之功，其在兹乎。"⑥

白沙早年按朱学的方法读书求理，没有收益，心与理总不能合。于是舍去书册专意静坐，在静坐中得到一种体验，也就是说他见到了心的本体。然后体认物理，各有来历，如水之有源委也。他的主静既是对程朱理学"穷理"的否定；也是对程朱"主教"的否定。当时，程朱理学是治国方略，是主流理学。陈敢于否定程朱理学，体现了他"能自树立"、"勇于改革"⑦的创新精神。书者，如也。没有这种敢为天下先的精神，也就没有自成一家的茅龙书法。

一些论者以为"主静"近似于禅学。实际上，并非如此。陈献章认为，只要把握了儒与禅的基本分际，静坐不但不是不可取，而且正是入圣的基本路途。他说："若不至为禅所诱，仍多静方有入处。"⑧他还认为"禅家语初看亦可喜，然实是笼统，与吾儒似同而异，毫厘间便分霄壤。"⑨为了防止学生沦于虚无寂灭的禅境，他告诫学生主静"不离乎日用而见鸢飞鱼跃之妙"⑩可见，他的心学与禅学是有天壤之别的。

2、求之吾心

相对于即物穷理来说，静坐体验心体是使为学功夫的外向转为内向。陈献章说"为学当求诸心"，正是强调在心上作工夫。另一方面，陈献章主张静中见心体呈露；又主张静中养出端倪，这个端倪包括有伦理定义的善端。他说："学者苟不但求之于书而求诸心，察于动静有无之机，致养其在我者，而勿以闻见乱之，去耳目离之用，全虚圆不测之神，一开卷尽得之。非得之书也，得自我者也。盖以我而观书，随处得益；以书博我，则释卷而茫然。"⑪

"宇宙内更有何事。天自信天，地自信地，吾自信吾，自动自静，自阖自辟，自舒自卷，甲不问乙供，乙不待甲赐，牛自为牛，马自为马，感于此，应于彼，发乎迩，见乎远。"⑫

"人争一个觉，才觉便我大物小，物尽而我无尽。"⑬

"求之吾心"、"吾自信吾"、"物尽而我无尽"的哲学主张，弘扬自我个性，是一种浪漫主义的思想。

在文学艺术史上，浪漫主义与现实主义是两大思潮。浪漫主义在反映现实上善于抒发对理想世界的热烈追求，常用热情奔放的语言、瑰丽的想象、夸张的手法来塑造形象。浪漫主义偏重于发挥艺术家自己的想像与个性创造，色彩热烈，笔触奔放，富有运动感。

陈献章生活的时代，八股文呆板、机械，台阁体僵化、平庸。这严重地压抑了人的个性与创造力。陈献章的诗文、书法建立在自己的哲学基础上，正是对这种墨守陈规的僵化的、没有个性的文化的一种反动与叛逆。

扬子曰:书为心画。正因为有"求之吾心"的哲学基础、"吾自信吾"的胆识及"写到好

处,变到拙处”的书学主张,才有陈献章晚年束矛代笔的创新之举。茅龙笔的使用无疑是造就其独特书风的主要原因。关于茅龙笔的发明,有些学者认为是其家贫不能得笔所致。笔者以为这不符合事实。作为翰林院检讨的陈献章,当时以学问闻名,门人遍布天下,毛笔大概不会构成问题。且据张翊《白沙先生行状》记载:天下人得其(陈献章)片纸只字,藏以为家宝。康斋之婿贫不能自扼,造白沙求书数十幅,归小陂,每幅易白金数两。“片纸只字,以为家宝”、“每幅易白金数两”的情形更能说明“家贫不能得笔”不符事实。因此,与其说是家贫不能得笔,倒不如说其“山居或不给”(有时供应不上),便有意识地、自觉地就地取材制作茅龙笔。以往毛笔都用动物的纤维制成,至于用植物纤维制成的毛笔,首推白沙的茅龙笔。黄佐《广州人物传》载,献章“尝束茅代笔,人争效之,谓之茅笔字”明代安世凤《墨林快事》载同代李东阳曾以茅龙笔书《苦热帖》,可见其影响之大。白沙茅龙笔今广东尚有制造,有大小数种。陈献章能因地制宜,束茅龙代笔,其本身即表现出轻视成规,自我作主的主体意识,正是其以本心为上的思想观念的一种反映。

自然,要驾驭这种新的工具,陈献章经过了长期的实践探索。茅龙笔弹性强,必须具有一定的驾驭能力,才能自由地把握笔法的使转、牵掣。广东博物馆所藏《宪节多年》诗卷(见图4),作品中粗横、捺、竖、钩画收笔处多开叉,而且点画短促。据此可推知其系陈献章用茅龙笔所书的早期作品。整幅作品,字距、行距分布均匀,字形大小相似,用笔似乎有点拘谨,有些捺画与钩画收笔生硬,墨色单一,行笔速度也较慢。大概是作者刚使用茅龙这种新型工具,不够熟练所致。而后期的代表作《种蓖麻诗》《大头虾说》却是另一番景象。作品自始至终一气呵成,节奏感强,用笔有浓墨重笔,又有枯笔虚擦,沉雄苍劲,粗犷中具有潇散流畅的气韵。显然,作者技巧相当娴熟,能自由自在地驾驭这种新的书写工具,表达自己的心志。

陈献章把茅龙笔尊称为“茅君”,对自己的茅龙书法也颇为自信。他有诗云:

笔下横斜醉始多,茅龙飞出右军窝。
如何更作山阴梦,数纸换公双白鹅。[14]

其诗有序曰:淮鹅之序,报以草书。少借右军之誉,便成故事,寄兴小诗,录以代谢。

“茅龙飞出右军窝”一语道出其书法独特风格在形式创新上的主要成因。由于他用的笔打破了常规,独特的制笔材料所具有的特性,帮助他在深厚的师古基础上突破古人藩篱,创造出自己的新风。在陈献章之前,毛笔都用动物纤维制成,而茅龙笔是由植物纤维制成。茅龙笔乃取茅草筋脉束之而成。据屈大均《广东新语》所载:白沙所居圭峰,其茅多生石上,色白而劲,以茅心束缚为笔。作字多朴野之致。[15]其筋脉劲挺比羊毛、狼毫等动物纤维质地更粗硬、有弹性,其书写效果近似竹丝笔。茅龙书法具有朴倔、生辣、倔强等特点。这种书风与大王秀媚书风迥异,脱离了大王的书法的窠臼。这种书风也是对当时台阁体所形成的呆板无个性、甜熟萎靡的书风的革新。茅龙笔的使用实现了其“写到好处,变到拙处”的书法美学主张。其创新集中表现在工具的创新上,这无疑为他的书法带来了生机,也给当时萎靡不振的书坛带来了生机。美国的切斯特顿曾说“每一次革命都是针对上一次革命的”。明代早期书风大体

为元代复古主义书风的流风遗韵。陈白沙书风的创新正是对元复古主义书风的流风遗韵的革命。但艺术是具有时代性的,正如沙孟海先生在《近三百年的书学》中所说:“艺术是有时代性的东西。康有为说得好,制度、文章、学术,皆有时焉为大界,美恶工拙只可于本界较之。”我们现在知道陈献章书法的短处。可是在台阁体盛行的时代,在陈献章未出世之前,谁能开得出像他那样一条新的路子来呢?由此可见,陈献章在书学史上的就具有相当的地位了。

“茅龙飞出右军窝”是白沙先生的充满自信书学的宣言。

其又有诗云:“束茅十丈扫罗浮,高榜飞云海若愁。”[16]“束笔十丈扫罗浮”,这是何等雄壮的气概,同时也道出了诗人的自信。又有诗云:

客来索我书,颖秃不能供。
茅君稍用事,入手称神工。
以兹日衮衮,永负全生功。
长揖谢茅君,安静以待终。[17]

大意是说来求草书的人太多,供不应求,多亏茅君助我一臂之力,入手便能达到神妙的境界。而这种供不应求的状况又妨碍了自己的全生之功。于是决定从此谢绝茅君,静养全生而已。大概是想去小技以入大道罢了。古代文人多把艺术当作一种余事、一种小技,这种看法是具有历史局限性的。

茅龙笔疏而野,茅龙书法朴拙而雄强。“石斋书本拙,酒力巧相扶。”[18]“能书法本同,万物性各异。茅君疏而野,拘拘用乃废。”[19]陈献章清楚地知道茅龙书法的特性,作为哲人他能辨证地对待自己的书法使其不过分怪异、粗野。因此陈献章的书法在朴拙中有潇散雅逸的文人气。正如其论书云:“予书每于动中求静,放而不放、留而不留,此吾所以妙乎动也,得志弗惊,扼而不忧,此吾所以保乎静也。法而不囿,肆而不流,拙而愈巧,刚而能柔,形立而势奔焉,意足而奇溢焉。以正吾心,以陶吾情,以调吾性,此吾所以游于艺也。”[20]动中求静,动静相生,法而不囿,肆而不流,拙而愈巧,刚而能柔,这是一位哲人书家的书学观。

“自古未有不专心致志而得者,更望完养心气,臻极和平,勿为豪放所夺。造诣深后自然如良金美玉,略无瑕纇可指摘,若恣意横为,词气间便一切飞沙走石,无老成典雅,规矩荡然,识者笑之。”[21]他主张艺术不能一味地追求豪放,而要完养心气,才能达到和平之境即“熙熙穆穆”的境界。如果“为豪放所夺”,恣意妄为,便会导致“飞沙走石”的狂怪局面,贻笑大方。

“然吾辈作诗,并非只喜跌宕而已,跌宕中又要稳实,乃佳耳。”[22]跌宕中又要稳实,虽然论诗,却正是其书风的写照。

“作诗当雅健第一,忌俗弱。予尝爱看子美、后山等诗,盖喜其雅健也。”[23]“忌俗弱”,正是对当时俗弱的诗坛的宣战。作诗要沉雄有丈夫气,又要雅逸,在诗文上的审美观必然作用于其书法审美观。

工具的创新是形成其书风的主要原因之一。在历史上因工具的革新而取得成功的书画家如清初的高且园。“高且园从事毛笔画,曾临摹古名画数十年,不能独创一格,深为苦闷,虽朝

夕思维,不能得,忽一日,在作画之余,倦入假寐,得梦中之触引,创指头作画之别诣,而风格成矣。高且园在欲变不能的情形下,突发灵感而创指头画,才形成了自己的个性风格。"[24]可见,要创新非慧心特出,并且具有扎实的传统基础与学识素养者,不能语此。由此可知独树风格之艰难。

陈献章的"求之于心"、"吾自信吾"的哲学主张是他书法实践的基础,也是他书法美学观的基础。而陈献章敢为人先、重视性情、重视自我的美学观正是其书法实践的指导思想。

"比岁闻南京有庄孔暘,能自树立,于辞不一雷同于今人语,心窃喜之。稍就而问焉,果出奇无穷。"[25]对于"能自树立"的庄孔暘,其赞美之情,溢于言表。"画竹必先得成竹于胸中,执笔熟视,乃见所欲画者。振笔直遂,以追其所见,如兔起鹘落,少纵即逝矣。襟韵高者,脱去凡近,所作万古常新。此可以意会,难以言传也。"[26] 一个艺术家同时也必须是一个思想家。只有胸襟高雅的人,才能脱俗,才能万古常新。"畴昔有桓温少年之习,喜其勇于改革,闭户不出与俗交者四年矣。"[27]对勇于改革者的肯定,毫无疑问与当时千人一面的书风与文风是针锋相对的。陈献章思想激进,与科举制度要求的八股文、台阁体自然格格不入。无怪乎其仕途不畅,三次会试均以下第而告终。

同时,陈献章也是一位重视性情及个性的浪漫主义书家。罗丹曾说:在他看来,没有任何清规戒律可以阻止一位雕塑家随着自己的心意创作一件美好的作品。……绘画、雕塑、文学、音乐,彼此的关系比常人所设想的更要接近。它们都是表现站在自然前面的人的感情,只是表现的方法不同罢了。 陈献章书风的艺术内涵,说到底,无非只是表现方法不同罢了。我意便是我法,我心便是我度。这种主体精神一旦形诸毫端就显得那样的无拘无束,我行我素。"受朴于天,弗凿以人,禀和于生,弗淫以习。故七情之发,发而为诗,虽匹夫匹妇,胸中自有全经。此风雅之渊源也。而诗家者流,矜奇眩能,迷失本真,乃至旬锻月炼,以求知于世,尚可谓之诗乎?"[28]诗歌的功能是抒发感情的。如果舍本逐末,矜奇眩能,媚人耳目,迷失本真,千人一面,又怎能称得上诗呢?"诗之工,诗之衰也。言,心之声也,形交乎物,动乎中,喜怒生焉,于是乎形之声,或疾或徐,或洪或微,或为云飞,或为川驰。声之不一,情之变也。率吾情盎然出之,无适不可。有意乎人之赞毁,则子虚虽扬,饰巧夸富,媚人耳目,若非俳优然,非讨之教也。"[29]言为心声,把心中的喜怒哀乐表达出来便是好诗。所谓"难将一人意,满足天下口。"[30]不必在意他人的赞扬与诽谤,不求迎合世人的口味。其又有诗云:

寒窗弄草敢辞难,也得先生一破颜。
不要钟王居我右,只传风雅到人间。[31]

陈献章认为自己的书法创作不是求与钟、王比高低,而是通过书法来表达自己的性情,表达自己的学宗自然的哲学观。

此事如不乐,他尚何乐焉?
东园集茅本,西岭烧松烟。
疾书澄心胸,散满天地间。

聊以悦俄顷，焉知身后年？[32]

“疾书澄心胸，散满天地间。”茅龙笔疾书横扫，只为抒发自己的情感。游艺适情，安知老之将至呢？总之，陈献章把诗、书作为表达自己情感和精神世界的手段，而且十分重视自我，重视个性的张扬。当时，有许多文人开始觉醒，想冲破台阁体的束缚。对于台阁体亦步亦趋的作风，李应祯（1431—1493）曾经大声疾呼道：破却工夫，何至随人脚跟，就令学成王羲之，只是他人书耳。这是久被奴役的心灵开始复苏。陈献章的主张与其不谋而合。他有诗云：

丹青描不就，陈弯叠嶂新。
我诗君莫笑，还属姓陈人。[33]
书法一家成，风波几月程。
孤舟愁度险，荐福有雷声。[34]

“我诗君莫笑，还属姓陈人。”“书法一家成”，这正是重视自我、弘扬个性的心声。

3、学宗自然

所谓自然是指心灵的自由，不受牵抑制累，也就是无滞。

“人与天地同体，四时以行，百物以生。若滞在一处，安能为造化之主耶？古之善学者，常令此心在无物处，使运用得转耳。学者以自然为宗，不可不著意理会。”[35]

“山林朝市一也，死生常变一也，富贵贫贱，夷狄患难一也，而无以动其心，是名曰“自得”。自得者，不累于外，不累于耳目，不累于一切，鸢飞鱼跃在我，知此者谓之善，不知此者虽学无益也。”[36]

“至大者道而已，而君子得之。一身之微，其所得者，富贵、贫贱、死生、祸福，曾是为君子所得乎？”“天下之物尽在我而不是以增损我，故卒然遇之而不惊，无故失之而不介。”[37]

学宗自然，即不受外物牵制，心灵自由自在。自制茅龙笔便是学宗自然的体现。同时，陈献章把静悟自得、学宗自然的精神境界体现在自己的书法中，在书法上达到了妙造自然的高度。

神往气自随，氤氲觉初沐。
圣贤一切无，此理何由瞩？
调形古所闻，熙熙兼穆穆。
耻独不耻独，茅笔万茎秃。[38]

神即志。志者，气之统帅，故神往则气随而往。神气相得，氤氲太平，如初沐之时。这是白沙先生作草书以寄寓自己的哲学和学问。正如程明道作字时甚敬，与其“主敬”的哲学相一

致一样。熙熙穆穆指光明而和敬的境界,白沙先生把它当作书法艺术的最高境界。他认为只有平和、自然才能体现人格与书艺的统一。在哲人陈献章看来,书法是小技,是一种修身养性的手段。"以正吾心,以陶吾情,以调吾性,此吾所以游于艺也。"由此亦可知白沙以哲学与艺术相结合的宗旨。当然,这种结合是建立在形而下的临古基础之上的。

(二)书学传统

从现存的作品、文献可知,陈献章具有扎实而又广泛的临古基础,并且十分注重传统的研究与学习。

日本人伏见冲敬在《中国历代书法》中评白沙:"书法方面具有某种程度的天分,但却因此认为不需经过艰苦的临习。然而,他那样写成的东西却是一种具有内在信念的书法,这一点与禅僧的墨迹相似。"他只知道白沙具有某种天分与信念,却不知道白沙也曾经过艰辛的学习传统的临习过程。可以肯定地说白沙对书艺的觉悟必然是渐悟而不是顿悟。这与他在哲学上长期不懈的追求并无二致。

例如其早期作品《朱熹敦本轴》,全法二王书,笔笔中规入矩,处处见作者深厚的功力。湛若水在周氏家藏石翁初年墨迹上跋道:"此吾师初年墨迹,……时已得晋人笔意,而超然不苟形似,善学晋者也。"当时台阁体盛行,读书人普遍对"二沈"的书风亦步亦趋。陈献章却直接取法魏晋,独具慧眼。"魏晋名家是一关,前驱黄米未知还"[39]魏晋名家是学习书法的重要的一关,取法乎上,得之乎中。如果亦步亦趋地学习干禄书——台阁体,近亲繁殖,书法便会衰亡。

除学习魏晋之外,陈献章旁征博采,向唐宋名家学习。"劝饮多狂句,陶笺写率更"[40]陈献章书风结体偏长,竖画内擪,字势险峻,与欧阳率更书风相似。他曾取法欧阳询,可见一斑。"前驱黄米未知还""白头书小楷,不及蔡君谟。"[41]看来,苏、黄、米、蔡都曾是他取法的对象。在辽宁博物馆藏《采菊复采菊》卷尾有跋"此卷力摹朱子,则先生所宗尚可知矣。"[42]朱熹是南宋著名书家,他的书法沉着典雅、自然灵动。陈献章的哲学早年以朱子为宗主,"吾道有宗主,千秋朱紫阳。"[43]他早年对朱子的学问颇为向往,自然在书法上会受其影响。

陈献章在观念上也十分重视临摹,重视传统。从他与其门人谈诗谈书法的言论中可见其重视传统学习的艺术主张。他认为"此理干涉至大,无内外,无始终,无一处不到"、"一以贯之,往古来今,四方上下,都一齐穿纽,一齐收拾。"[44]因此,分析其论诗论画的艺术思想,可从侧面得知其书法思想。

> "初须仿古,久而后成家也。今且选取唐宋名家诗数来首,讽诵上下,效其体格、音律,句句字字一毫不自满,莫容易放过,若于此悟入,方可蹊径可寻。"[45]

他认为学习写诗,首先必须模仿古人的体格、音律。对于古诗的每一句、每一字,都要悉心体会,莫轻易放过。只有这样,方有蹊径,日久后才能成家。

"欲学古人诗,先理会古人性情是如何,有此性情,方有此声口,只看程明道、邵康节诗,真天生温厚和乐,一种好性情。"[46]诗言志,诗言情。学古人诗,先须摸清诗人的性情。把握了诗人的性情,也就把握了诗内在的神韵。如此,方能事半功倍。大体临摹古人书法也与此相

似。王羲之写《乐毅》则情多怫郁,书《画赞》则意涉瑰奇,《黄庭经》则怡怿虚无,《太师箴》又纵横争执。[47]在学习模仿时,只有理会了古人性格与情绪,细心揣摩,才能与作者产生共鸣,才能抓住作品的本质和神韵。正如徐利明先生所言:我们在静心品赏古今名家佳作时,可以以自己的感受思维沿着这一作品的线条运动程序作深层的追摩,重演一次的结果,使我们能够达到"意会"的境界。[48]

"看来诗真是难作,其间起复往来脉络,缓急深沉,当理会处一一要到,非但直说出本意而已。"[49]他还主张学习应循序渐进,才能达到最高的境界。"凡学皆然,不止学诗即此,便是科级、学者须循次而进,渐到至处耳。"[50]

不言而喻,陈献章的书法深深地扎根于传统之中。他的书法创新是有本之木,有源之水。惟其入古深,方能达到出新的目的。入古是出新的必要条件。

(三)与张弼的交往

形成陈献章书风,除了哲学、美学、临古等方面的因素之外,还有一些外在的原因。陈献章与张弼交往颇为深厚,而且喜爱张弼的草书,其书法当然会受张弼的影响。

张弼(1425—1487)号东海,世称张南安,工诗文,精草书。陆深评其书云:"东海先生以草圣盖一世,喜作擘窠大轴,素狂旭醉,震荡人心。"[51]王鏊评曰:"其草书尤多自得,酒酣兴发,顷刻数十纸,疾如风雨矫如龙蛇,欹如堕石,瘦如枯藤,狂书醉墨,流落人间,虽海外之国,皆购求颠张其迹,世以为复出。"[52]

陈献章与张弼交情颇深。据张弼《玉枕山诗话》所载:

> 成化18年9月既望,石斋先生白沙陈献章公甫应诏起而之京,道过南安,而太守东海居士华亭张汝弼欲用曹参礼盖公故事唉,留于周程吟风弄月台上数月以受教。石斋不可,曰:当不俟驾矣,今方度岭,又值积雨,装弗亟办,容与数日耳。东海不能强。石斋有诗曰:玉枕山前逢使君,西风吹破玉台巾。巾乃石斋自制,类华阳巾,直方而无襞积者。东海蘧蘧断断论议,或有戾于其道而云破此巾耶。遂以一绝激之曰:白沙村里玉台巾,不耐风吹易染尘。莫笑乌纱随俗态,宋廷章甫是何人?白沙复以玉枕山诗曰:一枕横秋碧玉新,金鳌阁上见嶙峋,使君得此原无用,卖与江门打睡人。跋曰:东海居士玉台巾,侮我太甚,口占玉枕山诗答之。东海和答曰:炎瘴多收一雨新,独看天柱耸嶙峋,横秋玉枕真无用,自是乾坤不睡人。天柱峰亦南安之照山也。故自依天柱以玉枕,与石斋顺其意耳。而又作二绝云"客囊羞涩客衣单,却买南安玉枕山。纵有枕头那得睡,鸡声催入紫宸班。","寄语江门打睡人,而今天地正芳春。觉来莫管闲花鸟,须扫昆仑顶上尘。"又继之一绝云:青苇铺榻玉枕横,白云为被天作屏。东海先生睡不着,日月当天正大明。跋曰:观此则,东海石斋大家不得睡而司马公拍掌,笑杀陈图南。吕蒙正亦起来打更,而钱镠仔甘心奔走左右也。未几,适武选郎余干苏文简由广东使还,具道石斋之师康乐吴与弼之端严刚峭勇于进道,亦千载人物。……玉枕山不必买,当长揖白送。[53]

此外，张弼还作了不少诗与陈白沙相唱和，如《读陈公甫和陶诗》、《送陈公甫应聘之京》、《闻陈公甫受职告归》、《陈公甫寓寺连日不见寄之》、《与陈公甫饮有怀贺克恭给事庄孔阳司副》等。张弼欲拜陈献章为师,可见对陈的敬仰之情。两人诗歌唱和诙谐幽默,轻松自然。其情谊之厚,可见一斑。因此,两人在艺术上相互影响也在情理之中。

陈献章对张弼的草书也甚是称颂,"汝弼即是张长史,尧夫更爱陈公甫。"[54]他十分推崇张弼,夸他是草圣张旭。自然而然,于张弼书法结体险绝,跌宕抑扬,疾如风雨,矫如龙蛇的风格,陈当有所借鉴。据清梁廷枏《藤花亭书画跋》载:

> 《陈文恭自书律诗卷》,纸本,高6寸3分,长3尺7寸半,诗不录 。《和李子长夏日吟》、《游心楼为丁县作》,系白沙真迹。后有跋文:陈白沙先生好张东海书,故其书深得东海三昧,今观此卷良然。乙未夏日,后学王应华观。后又有一跋:江门真迹,笔力遒劲,中岁行草规摩钟王。晚任枯笔抗浪自作己法。余家所藏各体皆备而此体则目未尝见也。王园长先生谓其得张东海三昧或亦别有见而非浪许者与。乙未夏日至后一日。硕庵简知过识。[55]

由此可见,陈献章喜好张东海的草书,而且深得东海神韵。陈献章草书轴《蓑翁溪作》书风奇险怪谲,欹侧奔放,大小错落,其受张弼的影响,由此可见。他很推崇张弼,但他不盲从,而有自己的哲学和美学追求。

据其门人湛若水《明定山庄先生墓志铭》记载:或问(白沙)张汝弼草书,先生曰:好到极处,俗到极处。问何如则可。曰:写到好处,变到拙处。[56]他客观地评价张弼的草书,好到极处也俗到极处,一针见血地指出其草书的轻浮,伤于雕琢的习气。他主张书法应写到好处,变到好处。书法要朴拙,返朴追真,崇尚自然。

当学生萧文明寄自作草书来向陈献章求教时,白沙有诗云:

> 草圣留情累十春,熙熙穆穆果何人?
> 如今到处张东海,除是谭生解识真。[57]

张弼的狂草风行一时,摹仿者众多。而摹仿者往往徒得其皮毛,流于浮滑怪诞,使草书滑到了庸俗的极端。萧文明也是张弼的模仿者,王世贞云:当南安时,有萧显文明,……以狂草称品最下。[58]萧文明草书徒得张弼皮毛,称品最下。白沙告诫萧文明作书应深入传统,学习魏晋名家,方能不流入浮滑浅薄,并且主张崇尚自然,追求熙熙穆穆的平和的境界。

四、陈献章在书法史上的地位及其影响

正如黄庭坚所言,学书须要胸中有道义,又广之以圣哲之学,书乃可贵。陈献章是著名哲学家、文学家,他的书法是哲人书法,难能可贵。在风格史上具有独特的个性和魅力。在中国书法史上,他是一位能放开胆量写字的文人。他以特殊而又深刻的艺术表现力,用一种前人

未尝试过的方法，创立了一种以拙取巧，不求形美、张扬个性的浪漫书风。

游潜《梦蕉诗话》，曾以其诗比其书，云“陈征士献章作诗脱略凡近，其书法得于心，随笔点画，自成一家。”[59]弟子湛若水评：“先生晚年造诣益自然，自谓吾书熙熙穆穆。”有诗云：“神往气自随，氤氲觉初沐。夫书至于熙熙穆穆，岂非超圣入神，而手与笔皆丧者乎？此与勿忘勿助之间，同一天机，非神会者不能得之。学者因先生之书以得夫自然之学，毋徒役耳目于翰墨之间，斯为可贵焉耳。”又云：“用茅龙笔，人称笔势昂藏，有如古丈夫，笔力挺拔，有横扫千军，辟易万人之概。”[60]

门人张翊曰：“公甫能作古人数家字，束茅代笔，晚年专用，遂自成一家，时呼为茅笔字，得其片纸，藏以为家宝，交南人购之，每一幅易绢数匹。”[61]可见其书法在当时已享盛誉。王世贞评曰：“公甫诗不入法，文不入体，又皆不入题。而妙处有超出法与体与题之外者，可谓兼尽其短长。盖以高明绝异之姿，而又加以静悟之力，如宗门老衲，空诸障翳，心境虚明，随处圆通，辩才无碍。有时俚词鄙语冲口而谈，有时妙义微言应机而发。其见于文章者，亦乃如其学问而已。虽未可谓之正宗，要未可谓非豪杰之士也。”[62]王世贞所谓的“正宗”，当然是指“程朱理学”。其评有局限，但也不失中肯。此处虽是评论诗文、学问，用来评其书法未尝不可，他的书法堪称书中之豪杰。

陈献章是岭南书风的开山人，其茅龙书法对岭南书坛影响甚大。由于不满流行的甜、俗风气，陈以生辣枯峭的笔法作书，自成一格，这种创新精神以及其沉雄朴拙的书风对岭南书家具有潜移默化的作用。“粤风从不趋甜熟，何物乌方光困之。” 陈献章的哲人书法，传其一脉的有湛若水、赵善鸣、邓翘、萧文明、王渐逵等。他们不斤斤于点画得失，所追求的是书法的神韵以及字幅的整体感，予人以一种质朴和谐的美感。”[63]

陈献章的创新精神在清初的彭睿瓘的草书和陈恭尹的隶书中得到了充分的体现。此外，受其影响的书家如明末成鹫以拆竹为笔，清宋湘以蔗渣、竹叶为笔。茅龙笔数百年来，一直流传在广东，为不少书家所喜爱。如清代的苏珥、陈澧都是用茅龙笔的好手。

陈献章是明代浪漫主义书风的先锋，他发明代心学之先声，为明中晚期浪漫主义书风提供了哲学、美学依据。陈献章理学上承陆九渊，下启王阳明，三人一脉相承。“在明之学，至白沙始入精微。至阳明而后大。两先生之学，最为相近，不知阳明后来从不说起，其故何也。”[64]不管因什么原因，王阳明不曾说起陈献章，但阳明心学是在陈献章心学基础上的进一步发展，这是不言而喻的。其实，阳明之学，多受陈弟子湛若水启发。“阳明曰：甘泉（湛若水）之学，务求自得者也，世未之能知。其知者，且疑其为禅。甘泉者，殆圣人之徒也。阳明之学，多繇甘泉启发，而阳明亦未尝数言甘泉之师为白沙，则又何也？白沙生平不著书，所言学散见于诗文中。”[65]而明中叶兴起的个性解放风潮，正是以陈献章、王阳明、李贽的思想为导向，强调“本心”、“童心”，反对封建传统礼教对思想性灵的束缚的。在这股个性解放思潮直接或间接影响下，形成了明朝中晚期浪漫主义书风。正如徐利明先生所说：“这一浪漫主义书风，从陈献章的茅龙风采、祝允明洪涛汹涌般的气概、徐青藤的蓬头乱服、张瑞图拉锯似的侧锋疾扫、黄道周的生拗横肆、倪元璐的凝涩激越、陈洪绶的清峻悠游，以至遗民傅山游戏般的缠绵、八大山人的奇异怪伟，还有王觉斯的神出鬼没不可端倪。”[66]陈献章正是这股书风的前锋。

其历史意义与审美价值正在于此。

注　释:

① 见《陈献章评传》南京大学出版社 1998 年 P5、P22。
② 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
③ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
④ 见《广东新语》屈大均 卷十三《艺语》清 文求堂刻本。
⑤ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
⑥ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版 P245《复赵提学佥宪》卷二 。
⑦ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
⑧ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
⑨ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
⑩ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
⑪ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
⑫ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版 P248。
⑬ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版 P248。
⑭ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版 P606《答蒋方伯》。
⑮ 见《广东新语》屈大均 中华书局 1985 年 P452。
⑯ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版《得萧文明寄自作草书至》之三。
⑰ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版《病中写怀寄李九渊》。
⑱ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版《答丘侍御送酒》。
⑲ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
⑳ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
㉑ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版 P170。
㉒ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
㉓ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
㉔ 见《潘天寿谈艺录》浙江人民出版社 1997 年版 P154。
㉕ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版。
㉖ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版 P979。
㉗ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版 P168。
㉘ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版 P11《刘易斋诗集后序》。
㉙ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版《认真子诗集序》。
㉚ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版 P514《代简答方伯彭公》。
㉛ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版《答徐侍御索草书》。
㉜ 见《陈献章集》中华书局 1987 年版 P735《漫题之一》。

㉝ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P533《陈湾叠嶂》。
㉞ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P512《戏赠求书饶大中还江右》。
㉟ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P192《与湛民泽》。
㊱ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P825。
㊲ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P55。
㊳ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P763。
㊴ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版《得萧文明寄自作草书至》之二。
㊵ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版《遇雨诗》。
㊶ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版《鸲鹆二首》之二。
㊷ 见《中国古代书画图目》 文物出版社。
㊸ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版《和杨龟山此时不再》。
㊹ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P217。
㊺ 见《白沙子全集》 乾隆碧玉楼藏板《批答张廷实诗笺》。
㊻ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版。
㊼ 见《历代书法论文集》 上海书画出版社 1998 年版。
㊽ 见《学书法》 徐利明 古吴轩出版社 1995 年版。
㊾ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P163《与张廷实主事》。
㊿ 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P165。
(51) 见《陆严山集》 陆深 卷八十六《跋东海草书卷二首》。
(52) 见《震泽集》 王鏊 卷二十六《中议大夫江西知南安府张公墓表》。
(53) 见《张东海文集》(康熙刊本)卷之三 第二页。
(54) 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版《墨花台》(东坡遗迹)。
(55) 见《中国书画全书》 上海书画出版社 P1015。
(56) 见《湛若水文集》癸册 清 同治五年刻本。
(57) 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版《得萧文明寄自作草书至》之一。
(58) 见《艺苑卮言·附录三》《弇州山人四部稿》王世贞 卷一百五十四。
(59) 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版。
(60) 见《湛若水文集》。
(61) 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P883。
(62) 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P918。
(63) 见《岭南书法史》 陈永正 广东人民出版社。
(64) 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版《明儒学案白沙学案案语》。
(65) 见《陈献章集》 中华书局 1987 年版 P921。
(66) 见《中国书法风格史》 徐利明 1997 年版 P400。

朱友舟:南京艺术学院美术学院

理学家湛若水的诗文书法

成洪燕

岭南书法在明代有了质的飞跃,传世的法书作品骤增,书法名家辈出,尤其是名贤陈献章及其门人在岭南书法史上占有重要地位。李公明先生说:"书道趋势,亦与绘画大致相同,由明中叶而复起称盛。其光照人间者,非翰墨而已,尤以学问诗情或忠肝义胆而令其作品更受后人珍重。"[①]这一时期岭南书法有一重要特征,即书家是具有深厚学识、文化修养的名贤,他们的书名甚至被学名所掩;另外,书法水平有较大提高,以理学名于世的陈献章的书法艺术亦可与中原抗衡。从这时开始,岭南书法走向大盛。陈献章门人湛若水继承其师衣钵,在理学、书法艺术方面又推进一步。本文对湛若水的诗文书法艺术特色作一简介,意在进一步认识其在岭南文化艺术史上所占的重要地位。

湛若水,字元明,号甘泉,广东增城人,生于明宪宗成化二年(1466),殁于世宗嘉靖卅六年(1560),终年九十五岁。他一生历经成化、弘治、正德、嘉靖四朝,弘治二年(1489),拜于陈献章门下。1505年参加科举考试,得第二名,中进士,先后被授为翰林编修、侍读。后因母丧丁忧而不赴官,于西樵书院讲学。嘉靖初,召为国子监祭酒,累迁(南京)礼、吏、兵三部尚书,"两满二品考,以老致政。"[②]卒后葬于西樵山,其墓至今犹存。隆庆初年,赠太子少保,谥文简。湛氏虽身历四朝,担任重要官职,但他仍孜孜不倦,在各地开设书院,讲学并著述,据记载,其门人有四千人之多,著有《心性图说》、《圣学格物通》等理学著作。

一　哲人书法

明代岭南书法的一个重要特征就是学人书法,亦即哲人书法。作书者一般是学儒、明贤,如陈献章及其门人。陈献章(1428—1500年),新会人,晚号石翁,人称白沙先生。他是著名理学家,主静,"有明之学,至白沙始入精微。"他崇尚自然,讲求虚心静养,到达"天地我立,万化我出,而宇宙在我矣。"白沙的超迈境界体现在书法主张上:"予书每于动上求静,放而不放,留而不留,予之所以妙乎动也;得志弗惊,厄而不忧,予之所以保乎静也;法而不囿,肆而不流,拙而愈巧,刚而能柔;形立而势奔焉,意足而奇溢焉;以正吾心,以陶吾情,以调吾性,此予所以游于艺也。"[③]这种十足哲学的书法理论是中国古代文人书法的特征,他的书法风貌是其书法理论的体现,妙造自然,超然不拘形似;其书法理论影响了当时的岭南书坛,有一百零六人之多拜于白沙门下,并将白沙的书法境界作为毕生的追求,甘泉亦十分崇尚白沙之书:"先生初年墨迹,已得晋人笔意,而超然不拘形似,如天马行空,步骤不测。晚年造诣益自然,曰'熙熙穆穆',则超圣入神。"[④]

甘泉继承其师陈献章光大岭南理学之风，主张“随处体认天理”，也即是天理存在于万事万物之中，生生不息，须随处体验之。与陈白沙主静的哲学思想有异，甘泉主动静结合，曰：“吾所谓体认者，非分已发未发，未分动静。所谓随处体认天理者，随已发未发，随动随静，盖动静皆吾心之本体，体用一原故也”。[⑤]他能抛弃其师的学说，亦不沿袭前人之说，受到陈白沙的赞赏，也为当时著名心学家王守仁所称赞：“甘泉之学，务求自得者也。世未之能知，其知者，且疑其为禅道。甘泉者，殆圣人之徒也。”[⑥]

在书法上，湛氏认为“字者心之画”，“由画以传心”。在评论《观自作茅龙笔书》（此诗载于下文）一文中说：“神，谓心之神，即志也。志者，气之帅，故神往则气随而往。神气相得，氤氲太和，如初沐之时。此先生作草书以寓学也。如明道作字时甚敬，即此是学之意。于是又言文字皆是道之所寓，若圣贤一切绝去文字，则何由见此道理？故云：‘乾坤毁则无以见《易》，《易》不可见，圣人之道或几乎息矣。’又言：氤氲若初沐者，乃古人调性之学，所以有熙熙而光明、穆穆而和敬者。然此我之所耻独能者，故茅锋万茎皆秃也。能书非先生所独，而书中之学，氤氲熙穆者，则先生之所独，人莫能之，所以耻也。”[⑦]湛若水在评论陈献章书法的同时，表达了自己的观点。

甘泉先生将动静结合的哲学思想应用于书法艺术，以心写字，以字画心，其书法一改白沙的内敛而有飞动之势，少了生拙之味而多了一份流畅。

二 诗人书法

岭南书法在明代亦有另一重要特色，即诗书结合，能书者具有深厚的诗学修养，因此，岭南书法透出一种性灵之气。

以诗载道，亦是从白沙开始。白沙曾说：“诗之工，诗之衰也，率吾情盎然而出之。匹夫匹妇，胸中自有全经，此风雅之渊源也。彼用之而小，此用之而大，存乎人。天道不言，四时行，百物生，焉往而非诗之妙用。”[⑧]这种诗道自然的主张也被甘泉所尊崇，甘泉曾把白沙之诗编撰起来教与学生。甘泉之诗古朴雅淡，为学人之诗，“重自然，重韵趣，爽朗俊逸，时有精妙之处。”[⑨]顾起纶《国雅品》谓其诗“蕴藉逸秀”“颇得唐人古淡处”。[⑩]

湛氏的诗作丰富，在《湛甘泉文集》和明清《增城县志》中共有五百多首，从内容上可分为四类：

一是反映作者的治学态度、教育思想的。如《习古斋》一首：

习之习之，古自我作。
习乎自然，学而不学。
化功在手，天机可握。
误笔成蝇，运斤成垩。[⑪]

这首诗反映了他严谨的治学态度和师法自然的治学方法。

二是描写友情以及抒发愤懑之情的。其《新春试笔》[12]道：

新岁题诗发兴新，新梅枝上太撩人。
三元甲子周天日，一十六回弘治春。
天上经纶知有自，人间竿木小随身。
强颜欲锁慈颜笑，毛义终惭捧檄频。

作者引用毛义为取悦于母亲而捧檄强颜欢笑的典故来诉说自己为宦的无奈，但他终究还是感到惭愧。

三是反映作者的胸怀、志向和民族感情的。如《冥鹏》[13]一诗：

冥鹏将图南，去以六月息。
试问何太迟？物以久而积。
冥鹏起扶摇，九万一朝极。
试问何太远？风积有余力。
嗟彼啁鸩徒，抢榆聊自适。
抢榆不崇朝，孰辨垂天翼？

四是描绘并寄情山水与反映晚年归隐生活的。

闻歌一夜动幽怀，直踏飞云万丈崖。
翠霭浮空白日暝，虹桥有路青天来。
二月三日春之半，千峰万峰花正开。
笑问仙源杳何处？云涛浩浩不堪裁！[14]

读甘泉之诗，应于言外之意求道，其诗词寓情于理，寓理于景。

三 茅龙笔书

茅龙笔书是岭南地区独特的产物，是书写工具的一种创新。它的产生是源于岭南地区独特的地理环境。岭南地处一隅，北有五岭阻隔，与中原地区交通不便，中原的书写工具——毛笔不能满足岭南书法发展的要求；岭南气候湿热，山间茅草丛生，因此，茅龙笔书的创始人陈献章将茅草巧妙地利用起来，择其生长茂盛之时，经过选割、捣制、浸洗等流程，自制成毛笔，称“茅龙笔”。这种茅笔“行笔矫健，挺拔遒劲，自有一种毛笔所难以表现的古拙与不拘一格。”[15]白沙之书一反明代以来中原的甜熟而有生辣之气和自然趣味，应有茅龙笔的一份功劳。他曾多次称赞茅龙笔独特的书写效果。他在《观自作茅笔书》[16]里吟道：

神往气自随，氤氲觉初沫。
圣贤一切无，此理何由瞻。
调性古所闻，熙熙兼穆穆。
耻独不耻独，茅锋万茎秃。

在《得萧文明寄自作草书》[17]里，再次描写茅龙笔书法的气势：

束茅十丈扫罗浮，高榜飞云海若愁。
何处约君同洗砚，月残霜冷铁桥秋。

甘泉得白沙之传，也喜用茅龙笔书，《与郑孔新》[18]一诗道：

孔新爱我字，字者心之画。
心苟有神妙，不画亦自得。
由画以得心，立造神妙域。
氤氲初沐时，太和未鸟迹。
吾欲斩茅根，同子坐端默。

这是甘泉对茅龙笔的吟咏之句；同时也表达了他的书法与思想境界的一致性。他的书迹有着茅龙笔书的挺劲刚健之貌，对甘泉书法的具体风格面貌将在以下章节论述。

四 主要传世书迹

在书法艺术上，甘泉学白沙而能有自己的体貌。其草书有怀素的圆转飞动和李北海的低昂顿挫，亦有欧阳询的险劲，取法古人而融汇变化，笔势纵敛有度，挺拔俊健。其主要书法作品如：

《草书甘泉洞诗轴》[19]纸本，纵149.5厘米，横56厘米，书文：

地藏天设几千年，今有神明启震川。大院豁然临大路，人间始信有壶天。
有甘泉洞四绝为静翁书。甘泉。

钤“吏礼兵三部尚书”、“湛氏元明”二印。茅龙笔书，多有飞白，笔势豪迈俊爽，纵横跌宕。麦华三《岭南书法丛谈》云：“族（湛氏家族）中所藏甘泉公墨迹，署甘泉二字者乃为得意之作，不可多得。普通应酬，则署若水。”[20]由此看来，此诗轴可为甘泉佳作。

《西樵绝壁诗轴》[21]纸本，纵144厘米，横72厘米，书文：

西樵绝壁迥无依，云锁千峰鸟渡微。居士往来谁共伴，翳门关外一僧归。甘泉。

藏印：秋波琴馆（朱文）、小容安堂（白文）、简氏斑园藏真（朱文）。纵横奇肆似陈献章，但他又化方笔为圆笔，畅达飞舞。麦华三评曰："字径四五寸，笔势昂藏，有如古丈夫。笔力挺拔，有横扫千军劈易万人之概。"[22]

《草书诗翰二页》[23]纸本，纵 25.5 厘米，横 35 厘米，书文：

追和初春高僧见寄：与尔同庚三十许，江门风咏亦同春。殊途绕塞都成梦，到底江山不负人。肯信太岑无绝顶，更开云谷了闲身。怪来耻独终行独，槁坐樵云只忆君。旧知侍生湛若水顿首。梅坡邓老先生吟坛，兼似钟侍御年兄。六月廿日云谷书。

印章：罗浮人（朱文）甘泉居士（朱文）。藏印：欧阳竹平五十五以后审定（白文）欧阳竹平（朱文）渤海后人（朱文）斑园所藏（朱文）。题跋：又文谨按：甘泉先生于南海西樵山有大科云谷天阶馆。见罗洪先生撰墓表。此页题款云谷，盖自号也。印章：永贞子（朱文）。此桢亦用茅龙笔，但与前书不同，瘦硬通神，枯润相间。马国权评曰"瘦挺高旷，神韵超逸"。[24]

《比邻西郭诗轴》[25]纸本，纵 148 厘米，横 37 厘米，书文曰：

比邻西郭一鸡飞，小栋明珠十步连，卖与汤郎知有臺，萍蔼通行即书帏。

下署：西郭巷下砌屋一间，切迫词子既之，因以老人，得以代卷。嘉靖壬寅秋泉叟水顿首。

印章不辩。亦用茅龙笔，硬健挺阔。

《草书咏芙蓉诗轴》[26]绢本，纵 199.5 厘米，横 99.5 厘米，书文曰：

江岸芙蓉如盛妆，花光为色叶为裳，不妨远地无人采，独自临风弄晚芳。右彬江口见芙蓉感兴作，泉翁。

此桢由卢子枢重装并边跋曰："此湛甘泉自书《彬江口见芙蓉感兴绝句真迹》，款题：泉翁。近人康氏《南岳名游集》考订，先生晚岁游岳，前后三次：一为嘉靖二十年辛丑，年七十六；一为二十三年甲辰，年届八十，住岳凡两月；一为三十五年丙辰，年九十一。其后四年庚申，年九十五，卒。其第二次游岳时乃在嘉靖二十三年八月初九日，由西樵舟发，至廿九日夜宿彬江口，三十日晨，舟过彬江，见江岸野生芙蓉，诗云：江岸芙蓉如盛妆，花光为色叶为裳，不妨远地无人采，独自临风弄晚芳。与此桢合予曩见甘泉真迹多幅，鲜有如此轴，笔势飞舞，气象深醇者，此诚晚岁得意之书也。予戊寅岁避兵佛山，得于故家，虽绢质略残，而精神不减，名贤遗墨、零缣断牍尚宜珍护，况此巨轴乎？辛卯九月后学东莞卢子枢重装敬识。"白文方印：

子枢;白文方印:盧氏。左下方题曰:此印文已残缺,据清《朱象贤印典》卷六"成语条",知为"吏礼兵三部尚书"七字,宋史东坡为吏礼兵三部尚书,盖泉翁用成语入印也。己丑闰七月卢子枢敬识。白文长方印:子枢。此桢亦有卢子枢的题签:明湛文简公甘泉自书咏芙蓉诗真迹。绢本,高五尺二寸,阔二尺六寸,戊寅清明前一日购于佛山故家,己卯十月重装于羊城,卢子枢敬识。朱文方印:子;白文方印:枢。

看来,卢子枢对湛氏的此桢作品赞赏有加,也确如此,这幅书作无论从诗的意境还是笔墨精神上,都是一难得佳作。值得一提的是,甘泉的积极生活态度和奋斗不止的精神值得称颂。

屈大均的《广东新语》称:甘泉亦能大书,南京燕子矶有"天空海阔"四字,刻绝壁上,旁一诗有云:"新秋窈窕题诗还。"其《梅关》、《五仙观》、《浴日亭》三碑,人争拓之。[27]

麦华三认为:"白沙之学,以静为主;甘泉则主张动静著力。白沙书法,优入化境;甘泉则以色相示人。"[28]意思是,陈白沙的书法进入浑化无物之境,而弟子湛若水的书法仍只入俗眼。艺苑卮言:"若水仿陈白沙,天然不及也,唯署书差有骨。"[29]其实,湛氏能学古人而能融会变化,学其师而有自己的体貌,已是难得了。正如李公明先生所说:"广东书坛无论其成就高下如何,但总有一点是可以肯定的,即富于个人创造性,较少依傍古人、追摹时风的毛病。每个人都似乎是无窠无笼,海阔天空,个人自鸣天籁,都有点像俄国文豪契诃夫所讲的,无论大狗小狗,都按上帝给它们的嗓子在叫——既不求人知,便可以唯我独尊,卓立不群,哪管你那么多师门成法。"[30]这段对广东书坛的评论同样适用于评价湛氏的书法艺术特色。

"落落乾坤一往情,钓台风月老门生,静中养出诗如许,掉臂从容大道行。"[31]这是对甘泉先生人生哲学和诗文书法艺术的最好概括。

注 释:

① 李公明《广东美术史》,第421页,广东人民出版社,1993年。
② 仇巨川《羊城古钞》卷六。
③ 屈大均《广东新语》卷十三,另今江门陈献章祠堂悬挂该匾。
④ 屈大均《广东新语》卷十三。
⑤ 《湛甘泉先生文集·语录》康熙二十年黄楷刻本。
⑥ 屈大均《广东新语》卷十。
⑦ 陈永正《岭南书法史》页282,广东人民出版社,1994年8月。
⑧ 屈大均《广东新语》卷十二。
⑨ 陈永正《岭南历代诗选》,广东人民出版社,1993年12月版,135页。
⑩ 陈永正《岭南历代诗选》,广东人民出版社,1993年12月版,135页。
⑪ 王李英、王一洲《湛甘泉诗选》,广东人民出版社,1993年10月。
⑫ 同上揭书。
⑬ 同上揭书。

⑭ 同上揭书。
⑮ 朱万章《岭南金石书法论丛》，第 71 页，文化艺术出版社，2001 年 4 月。
⑯ 屈大均《广东新语》卷十三。
⑰ 陈献章《白沙子全集》卷十。
⑱ 王李英、王一洲《湛甘泉诗选》。
⑲ 此诗轴为广州市美术馆藏，亦见陈永正《岭南书法史》附图 9，广东人民出版社，1994 年 8 月版。
⑳ 麦华三《岭南书法丛谈》，载《广东文物》卷八，1990 年上海书店影印本。
㉑ 秋波琴馆藏，载广东省博物馆、广州市美术馆、香港中文大学文物馆合编《明清广东法书》图版 3，1981 年 11 月初版。
㉒ 麦华三《岭南书法丛谈》。
㉓ 《明清广东法书》图版 4。
㉔ 马国权《明清广东书势》，载《明清广东法书》。
㉕ 香港中文大学文物馆等编《至乐楼藏明清书画》，1992 年 11 月初版。
㉖ 广东省博物馆藏品，亦见《艺苑掇英》第十四期。
㉗ 《广东新语》卷十三。
㉘ 麦华三《岭南书法丛谈》。
㉙ 马宗霍《书林藻鉴》卷十一，文物出版社，181 页。
㉚ 李公明《广东美术史》，第 456 页。
㉛ 李仙根《岭南书风》，桂林 1943 年版。

成洪燕：广东省博物馆

廖燕山居诗书卷跋

王贵忱

在明末清初的学者中，于清代两百余年间名不显于中土而在日本影响较大的有二人：朱之瑜和廖燕。朱之瑜(1600—1682年)，字鲁兴，号舜水，浙江余姚人。清军攻占南都后，舜水志在抗清复明，曾乞师日本助战不遂，又从郑成功入长江北伐，事败后亡命于日本，终老彼邦。朱氏以学术、志节著称，在日本颇得礼遇，日本学者私谥为文恭先生。以舜水在三百年前已定居日本，又是抗清志士，故其学望在有清一代则不甚著。直至清末时，他的学行方为时论所重，民初时才出版了排印本《朱舜水先生集》。

廖燕(1644—1705年)，初名燕生，字人也，号柴舟，广东曲江人。他生于明、清鼎革之际，本为诸生，及长抗节不仕，以布衣终其一生。新版《辞海》说他："厌弃科举八股，专事论著。其文恣肆犀利，对程朱理学及儒家传统史论，多持异议。论诗反对模拟堆砌。所作抒写怀抱，不事雕琢，隐含对当时现实的不满。工草书，状如古木寒石。又能戏曲。有《二十七松堂集》及杂剧《醉画图》、《诉琵琶》等四种"。所谓"杂剧四种"，则还有《续诉琵琶》、《镜花亭》二种。此外，见于他书引录的别有乾隆刊本《四书私解》一卷。另据周作人先生在《书房一角》一书说，《二十七松堂集》康熙刊本收文十八卷、诗六卷，与今本异，又有高纲序文的乾隆重刊本。据黄荫普《广东文献书目知见补编》著录，广东省图书馆藏有康熙二十一年(1682年)刊本并称未见其书(疑即今广东省立中山图书馆所藏康熙刻十七卷本)，可知廖氏诗文集原刊本和乾隆重刊本传世绝少。见于传本的以日本文久二年(同治元年，1682年)柏悦堂刊《二十七松堂集》十六本为较多见，民国十七年(1928年)韶关张日麟、许祖业曾据日本文久本和传抄本廖燕集编印过十卷本《二十七松堂集》(先后排印过两次)，唯传本也不多见。往时笔者有日本文久本，曾粗略翻检，于集中未见诋斥清廷语，却有不合封建道统之论述，非圣无法的观点所在多有。如论明太祖以制义取士，意在使学子追求功名，其他图史必束之高阁不顾，不焚书而书等於自焚云云。此类言论固不能为清王朝所见容，柴舟诗文集在清代传本之少，可能与此不无关系。数年前，得民国十七年韶州张日麟、许祖业整理排字十卷本《二十七松堂集》，据前言说是依据日本文久本和传抄本整理而成，文八卷，诗二卷，卷首有乾隆三年铁岭高纲序和廖燕自序，为文久本所无。此本不见著绿，而且还排印过两次，但传本甚希，七十余年前印本，比文久本还少见，此不可解者。文集中记与粤中志节之士有交往，与澹归和尚关系尤密切，其不被清政府文纲罗致也属幸事。遗文虽高，而不能文为流传，乃情理中事，廖集仍属稀见书。近年经国务院批准的《古籍整理出版规划》(1982—1990年)中有《二十七松堂集》，不久当有点校本面世。而在1995年，台湾中央研究院文哲研究所据日本文久二年(同治元年，1862年)吸霞山田征校正藏梓本《二十七松堂文集》影印出版，名为《二十七松堂集》，附：《廖燕作品补编》，林子雄补编；《廖燕研究资料纂编》，林庆彰编，全书四册，同年六月台北初版。

廖燕非但以诗文享盛名,其书法亦颇孚时誉。在廖氏诗文集中,有关他的书法以及向其索书事不少,可知当时书名甚高,但流传下来的作品却极少。语云书以人传,是也。正是由于廖燕的学名在有清一代不甚显,书艺虽高也不能为众人所知,故其遗墨传世少。就笔者见闻所及而言,近世唯韶州民国十七年所印十卷《二十七松堂集》书前影印了一件颇为残破的廖燕行草斗方。此外,则是我在二十世纪六十年代后期在著名画家卢子枢先生处见到的这件廖燕在康熙二十九年(1690 年)自书《山居诗》草书手卷,所见有传本的廖氏墨迹仅此二事,他无所知也。再者是我在七十年代曾获知香港中文大学文物馆有一件简又文先生旧藏的廖燕江夜绝句六言大斗方书件。后蒙汪宗衍先生将中文大学藏件复印寄来,并附来短柬。以关系辨认廖燕书迹事,现将汪先生原信录下:"贵忱先生:昨托中文大学文物馆影印廖燕江夜绝句六言二首来。细阅梁药亭书迹无异,而与尊藏诗郑卷大别。似此非伪作,而为药亭偶尔代书耶?奉上一灿教之。此颂夏安。衍。1990年 8 月 5 日。韶州排字本《二十七松堂集》有此诗否?盼告"。诚如汪先生所说此件书法"与梁药亭书迹无异,问题是出在书件落款柴翁并非廖燕的字号,乃梁佩兰的别号,六言绝句《江夜》二首适在梁佩兰《六莹集》卷八中,详见吕永光先生校点本《六莹堂集》(中山大学出版社,1992 年6 月)。关于简又文先生旧藏柴翁写本《江夜》书件识辩问题,至此也就解决,但从另一方面也说明廖燕的墨迹传世特少,连如重视乡邦文物的简先生也未见过廖燕的书法真迹。

如前所述,我得到的这卷廖燕行草书《山居诗》原是卢子枢先生故物。书心高市制七寸四分,宽四尺二寸五分,正文和款识共二十九行,一百五十四字,纸本。引首处右上角钤有"酒痕"二字朱文印,卷末名款下钤白文"廖燕之印"四字印,朱文"柴舟"二字朱文印。现将此卷释文录下:

几片晴岚接荻湾,似将画意与秋山。钓垂潭月孤身往,药采藤花满袖还。千古胸藏天地秘,一时情寄水云间,林深尽日无人到,雨渍阶前野藓斑。野性耽闲僦僻居,每思幽事亦难除。栽茶绿遍新开坞,洗药香浮乱甃渠。云写断峰秋色净,月窥残梦夜帘虚。醉来潦倒长吟句,却向怜庵壁上书。

此予《山居》二十首之二。庚午(案:康熙二十九年)中秋后三日间过延祥禅院,晤懋传老禅丈索书,草草应命,并祈删定。柴舟廖燕。

这两首七律见韶州本《二十七松堂集》卷九,为《山居》三十首中的两首,第二首"却向邻庵壁上书",排印本作"都向邻庵壁上书",此二事为稍有异者。此卷通篇笔法娴熟,意蕴精醇,结体从晋唐遗意中来,得力于山谷笔法为多,而面貌自出,特以奇倔秀逸为别致。《中国人名大辞典》称他"善草书,状如古林寒石,笔有奇气"。此说与书卷形质相合,知非遇誉词。李仙根要论书时《岭南书风》中,对廖燕其人其书的评价也堪称肯綮:"挥洒风神廿七松,淋漓泼墨写涪翁。书成退笔藏铭语,感物存诚谁与同。"明末清初间,广东书风特盛,名家高手辈出,此卷书艺实不让同时诸贤也。

二〇〇三年九月修订

王贵忱:原广东省博物馆

释成鹫行迹与书学考论

郭燕冰

一、出家前

成鹫，字迹删，又字即山，号东樵山人，广东番禺韦涌乡人。本姓方，名颛恺，字麟趾，明隆武举人方国骅子。壬午科武举关日广为其弟。方殿元（九谷）为其从兄。梁启运以女妻之。三十五岁后出家学佛，后师从石洞离幻和尚，初法名光鹫，后从平阳字派易名成鹫。[①]

成鹫生于明崇祯十年（1637），卒于康熙六十一年（1722），卒年八十六，"师生于崇祯丁丑年三月二十一日迄康熙壬寅"[②]，孙绳祖于《咸陟堂全集》题跋中言"壬寅年读咸陟堂全集，不禁跃然而喜"，其中未提及成鹫之圆寂，香港黄思潜所藏《五言律诗》亦署"八十六老人鹫草"，则去世前亦神清气爽，与平常无异，是为无疾而终。

成鹫父亲给予其一生重要的影响。其父为明孝廉，"方国骅，字楚卿。数岁而孤，奉母依舅氏。治《经》，过目成诵，博极群书。落笔为之，日万言，如涌泉。语及忠孝大节，则裂眦奋臂，不屑屑为乡人。由是知名，海内士大夫争与之游。或延居师席，命子弟执北面礼，修脯所归以养母，余则解赠贫乏。广购书籍，不事家人生产，得千金，辄散去弗惜也。明代甲申之变（1644），慨然有澄清志。尝北面痛哭，不与闯贼戴天，中伪隆武乙酉（1645）举人。授翰林代诏。未几鼎革，杜门学圃，著书授徒。从之游者，数百人皆国士也。教其子以耕稼，课以诗书，期以忠孝。不汲汲于名利，自铭其堂曰：'学守'，世称学守先生，年六十一卒。"[③]。"语及忠孝大节，则裂眦奋臂，不屑屑为乡人"、"修脯所归以养母"等行为在其子处是一脉相传的，成鹫"十二补邑弟子员，十五遭时变，飘然有出世想，以亲在未获如愿"、"籍修脯以供甘旨"、"年三十有五，孝廉见背，于是出家之念更切，所难者以母在"[④]、"两人之趋皆以报恩为务，或一之以性命，或兼之以功名，所报虽殊，而所以为报者，则一而已"、"予出世二十余年，蹉跎岭海，不能远适，以母之故，去年老母去世，无复反顾之恋。"[⑤]其中所言，概以报父母恩为要事，可见其父对其"期以忠孝"的教育的确非常成功。

成鹫天性聪慧，"九岁始就外传经史过目成诵，学为古文词卓荦惊人，有神童号。"[⑥]，"九岁学为古文词，十三学制科业为鲁诸生，十五遭时，百六弃儒冠学为农圃以奉朝夕，十九学圣贤之道出为塾师，籍修脯以代耕，年三十有五孝廉见背，急尽弃其学而学佛。"，这些早年的儒学教育和人生经历，为以后在佛学上的精深造诣铺下基石。[⑦]少承家学，以父为样，建立其贯切一生的品性："稍长，膂力过人，以任侠自许，性嫉恶。"[⑧]

《番禺县志》中言："鼎革后，祝发为僧"，后明永历朝于1661年亡，则其父鼎革于多年

前,此处记载有误。《南海县志》言:“三十五,父死后,婚嫁毕,别母学佛”。从中可知即山三十五岁以前,个人思想已发展成熟,受着传统儒家的影响,把道德、责任视为第一要事,坚持报了父母恩后方出家。可知其三十五岁前全为他人生活,把个人追求放到次位。而其天资聪慧加上早年所受家学,则成为一生用之不尽的财富,并因此成为诗僧。三十五岁父去世后,其母宜氏支持其向佛,则父母恩已报,婚嫁大事又已完成,即完成了人伦,则开始追求其理想生活,飘然世外,潜心向佛。

有记载曰:“成鹫三十五岁父死后别母学佛于弼唐乡之亦庵[9],与梁太史佩兰买地卜筑,名其地曰漫溪,自号漫溪翁焉。康熙己未(1679)石洞和尚因入云门,道经漫溪乃乞为弟子,辛酉年四十四,从鼎湖归广州,礼石洞于华林丈室,禀受十戒。”[10],但另又有记:“庚申为康熙十九年(1680年),时即山将躬耕于西宁(今郁南)下城洞,时即山未出家,故以友兄相称。即山撰《纪梦编年》云:‘庚申四十四岁。复归小漫山,拮据力作,负米以养亲,仅赡饔餐,甘旨之奉,常缺于怀。有姻友庞际可代谋曰:‘公能耕乎?吾有先世业在泷西之下城洞,乱后久荒,可相赠也。’喜曰:‘是予所能者,敢辞跋涉。’遂载耕具以往。八月至西宁,主翠微僧舍[11]。九月抵下城。长者庞卯君博学狷士也,予主其家。阅月往视畎亩,在深谷中,乱后卒为污莱,不可耕治。怅然而返。冬还翠微过岁,主宾落落,决志还里。’乃躬耕而未果。遂以明年辛酉(1681年)六月受十戒于广州华林寺。”[12],而其自言:“至丁巳之夏,入先师门,一见心折,遂剃染焉”[13],丁巳为1657年,与记载不符,两处记载亦有差异,《南海县志》记“辛酉年四十四”,即山自言“庚申四十四岁”,似为年岁计算方法有异,按当时人算法,应为足岁,即在辛酉年四十五岁时出家。如此又与本人所述矛盾,照常理,应是本人所述较为可信,但众多地方志的记述断不会空穴来风,联系以上躬耕西宁的记载,出错的应是迹删本人,到底是无心之失还是有所顾虑?其上所言出自与华林方丈辩论的信札,他列举平生以证明其人无暇无玷,以辩清“余孽之指”,因此故意把此段时间略去,应为可信。他在诗集中提到此事也说:“入山踪迹恐人知”[14]。另《南海县志》所言从鼎湖归,应为从西宁归。

据此,即山在三十五岁时父亡,于是别母学佛,苦于无师[15],便在弼唐乡之亦庵买地卜筑,自号漫溪翁。直到四十三岁,石洞和尚因入云门路经漫溪,于是乞为弟子,四十四岁时于八月到西宁躬耕未果,四十五岁返广州,六月受戒于广州华林寺。

二、佛学师承

石洞和尚即元觉,字离幻,顺德简氏。晚居罗浮石洞,因以为号,继宗符主华林寺[16],大兴云门之道。晚年与迹删投契,相与游戏翰墨,假文字而作佛事。早年从栖壑研律。栖壑和尚即道邱,字离际,顺德柯氏子,初侍憨山大师于宝林,复至杭参莲池侏宏,得授衣钵,后归广州,住白云蒲涧[17],末至端州,开法鼎湖庆云寺,当时“粤人成僧者,非鼎湖即海云焉”[18]。憨山、侏宏皆为晚明四大名僧之一。成鹫受元觉命入罗浮石洞修炼,至秋,元觉病发,成鹫早起心动即归,后元觉圆寂于华林,成鹫“归罗浮,复渡琼海,还佛山,结庵于马山之阳,倡莲社,晚乃栖大通古寺,号东樵山人。”[19]据《迹删和尚传》,成鹫归罗浮后,未几群盗啸聚,瓶钵衣物被掠一

空，于是下山云游各地禅林，有言其"曾往澳门主普济禅院，又尝渡海至琼州。"[20] 期间入罗浮、东林、丹霞、鼎湖、端州等地，并"一年一度还乡"[21]，身体亦时有病。"康熙四十一年壬午之秋重阳后一日也入院大通"[22]，即年六十六入大通寺。"时寺久荒废，乃督徒众耕锄树艺，补葺破漏，苫覆寮舍，可蔽风雨，番禺令为捐俸建屋三间，颜之曰'意外堂'。"[23]。"岁在戊子，鼎湖虚席主法，无人合山，大众敦请住持。"[24]遂于康熙四十七年七十三岁时到鼎湖庆云寺为第七代主持。告退后还居大通，"一时名卿钜公多与往还，藩使王朝恩、学使樊泽达、给事郑际泰盛誉之，名益显。"[25]，于康熙六十一年（1722），年八十六卒。

考其佛教宗派渊源，则混乱难辨，因佛学自南北朝传入我国，经过多年多人多次翻译注疏，已发展出多种宗派和教义，到明清时，各地均有诸多小门宗，由各大宗派中派生而出又略有不同。即使在当时，宗派源流已趋不清，成鹫言："窃谓晚近式微，宗风不古，人我横生，是非倒置。"[26]并三致信于华林方丈，与其辩清该派系的宗派师承问题，以防其扰乱纲常。明确指出"昔大槛会下，青原南岳，难兄难弟，当时绝无毫发之却，后世儿孙，各立门户，宗临济者先南岳，宗曹洞者长青原。"，"先师乃平阳之孙，云门之子"[27]。远溯至憨山德清，虽为临济宗下禅僧，思想上却提倡诸宗融合。到后来的道邱，师从甚多，可谓集大成者，记载中也极少提及其宗派。再至元觉，有言"大兴云门之道"[28]，并提及"因入云门，途经漫溪"，应是指"云门宗"，该宗为佛教禅宗五家之一，创立者为五代文偃，因住韶州云门山（在今广东乳源县北）光泰禅院，故名。属南宗青原法系。北宋时与临济宗并盛，但至南宋衰微不传。虽说已不传，但根据地理和文献记载，元觉致力于复兴该宗亦有可能。传至成鹫，根据其"倡莲社"，而净土宗（又名"莲宗"）的宗祖慧远曾在庐山东林寺建立"莲社"（或做"白莲社"），发愿往生西方净土。又自语"僧从东林来"[29]，加之他晚年主持鼎湖山庆云寺，该社初创时即名莲花庵，是为净社[30]。可推知成鹫佛学实为"净土宗"。"净土宗"亦为中国佛教禅宗五家之一。而前所言光鹫从平阳字派易名成鹫，"平阳"已无可考。[31]按当代学术的分类，则有"姜伯勤《明清之际岭南禅学与南方文化——岭南禅学史之一考察》一文将当时反映岭南禅寺名僧士人化趋向的禅侣分为天然系与莲社系、鼎湖山系及'东林社'系、大汕系与白社系等，其中成鹫为鼎湖山系的主要代表，该文载陈其南、周美雄主编《文化中国：理论与实践》，台北，1994年。"[32]

三、为　僧

明末清初，是广东仅有的两次佛教发展高峰期之一，究其禅风复振的原因有二：其一，明清之际，民族矛盾、阶级矛盾、社会矛盾交会在一起，尤其在广东，各种政治力量在反复较量，造成社会激烈动荡和不安。在这些矛盾面前，不少人现实生活和精神找不到出路，所以不少人便遁入空门，以求解脱，造成僧徒大增的情况。其二，清初皇帝信佛，同时利用佛教软化汉族官民的反抗斗争，即反清者，只要落发为僧，即可放过。平南王、靖西王等及其部属为拉拢亡明官民，资助、支持广州、广东佛教。[33]"清初两王入粤重建光孝大殿、创海幢、大佛、华林、长寿诸寺"[34]"由此可见，明清之际广州佛教的复振，是当时社会政治形势下的产物。然而我们认为，如果与之隋唐五代广州佛教之盛相比，本质上应把它看成一种畸形的发展。"[35]

但看成鹫,他固然受时代重佛的影响,无疑却是一真正的僧人,既非一般人所认为的明遗民,也非当时借佛遁世的文人。《迹删和尚传》提到其母梦老僧入室而妊,四岁即礼佛斋素每作老僧趺坐状,不管杜撰与否,他以此为豪是无可置疑的。虽其多作诗文,但经注亦多,传有《楞严直说》十卷、《金刚直说》一卷、《老子直说》二卷、《注庄子内篇》一卷。且《迹删和尚传》中提及十五岁已有出世想。于《咸陟堂诗文集》中多处记载神鬼异事,如《僧惠明传》、《合竹滩记》、《多异山记》等,有言及观音大使、山鬼伎俩等,则其对佛经的沉迷和热诚是非常明显的。其在各地说法、住持可知其于佛学有精深学问。

"成鹫戒律精严,道范高峻,与贵人游,道话外公私一无所及,遇家人辈有所咨,瞑目趺坐寂然若无闻也"。[36]但据《咸陟堂诗文集》中文《送侄东华归吴门兼报嫂侄述衰老状》、《送侄萁朔还姑苏序》、《题送行图示东华侄还姑苏序》、《病中得舍弟书》数篇,可知其与家人素有联系,且关系不错。《病中得舍弟书》言:"病来无梦到家园,枕畔开缄见弟昆,骏马忍饥思栈豆,犁牛临老念儿孙,同根荆树风光隔,两地菱花雪片繁,几欲报书频搁笔,松楸回首黯销魂。"透露了他对家人的思念和情意,而断不像上面所说般不近人情。之所以有此说,当是为了突出其在佛学上的造诣。

其在佛学上的建树及诗文的造诣使其受世人推崇,"论者谓其通于老庄而好儒者之言,益墨名儒行者也。"[37]"平生所著咸陟堂诗文集共若干卷,常欲秘之,为有力者夺之而生,中间写景舒情者多旷达怨尤之思,悲愤之气斩然不见于笔端,非通权达变,乐天知命者未易得此也。"[38]从成鹫诗文可知此言不假,其出世后不理世事,于身边所见所闻钻研老庄之学。

又及其年轻时,也与众人一样有浩瀚大志,傲视万物,但最终选择了隐世于佛,除"天步多艰"的外在原因驱使,内在原因实为"超佛迈祖"的愿望:"予与公结发为生死交时,予两人血气方刚,超然有拔山盖世之态,常读阴符学万人敌,自谓陵烟一座,唯我与公斯时也,譬诸出燧之火始燃之……奈何天步多艰,英雄气短,予逃于空而为僧,公则授徒讲学慨然以伊,虽自命予两人各行其是,要皆荷担斯道必欲超佛迈祖,内圣外王而后已……两人途辙始同而终异者隐显之迹耳。"[39]

成鹫认为世上一切皆是虚幻,这与佛学思想一脉相承,是为看透红尘,出尘脱世。这从以下一段论话可知:"数日辞归临歧执手语予曰'假假',遂一笑而别,呜呼,先生生平学道,至此时乃知有假耶?抑有不假者存耶?夫虚空中无故忽生山河大地世界假也,世界中一切有情胎卵皆从无相爱生,众生假也,众生中人为万物最灵,地水火风攸而成质,人类假也,人类中一受成形不亡待尽,生老病死如梦如幻,如环无端,我与先生同一假也,不宁惟是其在世间贵极,王臣贱穷,厮养越陌度阡、徇名逐利、抗忠矢孝、高谈盛气皆假也,其出世间者,上至邬波陀耶下而优婆塞夷□目扬眉,弘宗阐教、立说著书、党同伐异无非假也,嗟夫,假者,假矣,其不可假者亦与之俱假,假至山穷水尽时先生当高处著步悬崖,撒手超出三界四禅之外,非想非,非想天,送先生者望尘而返,何有于倾城祖饯哉,解斯义者昔者吾友,陶子握山与先生耳,郢人死矣,其或隔阴,不昧相遇于无何有之乡,为我告曰死者假矣,后来室家之好,儿女子爱,亲戚朋友之恩,以及田园宅舍,图书好玩之物,同归于假,勿复道也,勿复道也,欲知有不假者在乎?待之再来尚有末后句在。"[40]

成鹫对时局不满，并详尽分析像他这类忠孝、坦白之人在这种世道是难以生存的："嗟夫，良夫亦知病所自来乎我辈具忠孝之性，耿介之慨，肮脏之骨，坦白之怀，不幸而生于今日，独以古人自期而不善以古人自处，病之来也十常二三；江河日下，泾渭难分，众流竞赴砥柱孤危，昔之茹山吸谷者，今已吞腥啄腐矣，昔之清言说论者今已鸡鸣狗吠矣，昔之气贯虹霓目视云汉者，今已奴颜婢膝，束带而折腰矣，目不忽（注：应为忍）见，耳不忍闻，悲天悯人，愤时嫉俗，其牢骚郁抑之致，卒无由以自解病之来也十过半矣；荆榛载道行国无从不得已，而闭门却扫，儿啼女哭不足乐也，不得已而吟咏遣怀奚囊，心血无所取也，不得已，而朋侪晤对，萍聚星散，又不可以久也，造物小儿又复厄之以穷愁，加之以横逆，病之来也十常八九矣。"[41]很明显，所言是愤世嫉俗的病，想当时为清初，正是战乱之后，万物重建之时，景况应是日有改善，绝非"江河日下"。此段心理分析十分精当，明确反映了当时多数遗民的心态和处境，同时隐含了一重要信息：他事实上已逃逸而出，不曾为此所困。因其很明显无犯以上所言之病。

他对僧人亦有分析归类："我辈晚年止有入山，著余无别路可行，尝笑当今山人，不过世闲清客，身虽住在山，心游城市，其闲优劣略有四等，多由名心未忘也，其上则饱粥饱饭，敷蒲团坐磐石，提起脊梁，东卜西度，自谓寒岩枯木，此住山而博禅定之誉也；其次则隐几青山，目送白云，阅外典数篇，吟诗数韵，长啸一声，自谓曲高和寡，此住山而博风雅之誉也；其下则凿石火汲涧泉与二三道伴闲淡消日，送客出门，闭寮高枕，齁齁鼾睡直至日出三竿，自谓无事无心，此住山而博清闲之誉也；其最下者，名虽烟霞，实则城市下山乞缘终年不迫，山中茅屋蛛网重封，石面苔痕蜗钱篆遍，自谓垂手入尘，此住山而博随缘之誉也，夫在世而求名誉尚且不可，况住山乎？老兄是世出世闲第一流人物，定有一种生涯别行一路，不效若辈之蚩蚩者何以教，我弟今寄食丹霞，正寻活计而不可得，万一名山谢客，来春结束，当入匡庐与老兄落林盘桓于月影岩边且看是月是影，凭公和盘托出，却恐落在第二，月也笑笑。"[42]所言"却恐落在第二"，透露了本想为其上者，即"住山而博禅定"者也，可知其抱着对佛学境界的追求。

观其《咸陟堂集》，文初集二十二卷，文二集十卷，诗初集十七卷，诗二集六卷。可见其写作之勤，生平所遇之事均有感或有记，只是不习署时间，常言住山不知年月。无论评论、记述、寿文祭文，都流利通达，无一赘言，观点明确，论证有理，且所言不离法度礼数，实为一饱读诗书，善于谴词造句之人，若为文人，亦上乘者。无怪乎言"本朝诗僧无出其右者"[43]。

由上列资料，察其存世身份，先是一僧人，再是一文人，而作为一个书法家，怕是连他自己也未曾想过，他只是写字较好的一个文人或僧人而已。在其诗文集中只简略提到"书此以赠"、"书以赠之"、"请为书之以贻寄堂之主"之类，可说全为诗文而作，非为书法而作。诗文集中有论诗、论字、论画者，却无一提及作书法之理论或题记，更有"吾徒终日挥洒毫无半点关心，真令愧杀卫夫人"[44]之句。只文献中提及与离幻"相与游翰墨，以文字做佛事"、"盖墨名儒行者"[45]显示他当时已有墨名。有《报人索字》一篇："早起寒甚，虽书报命，十指如悬，椎秃笔如敝帚，殊愧涂纡聊塞责耳，稍待晴暖当图一晤。"[46]，即当时已有人求其字。其人从未把书法视为创作，只为需要而写。古人以毛笔为书写工具，日常写作与书法创作并不明显分离，故出现其书法为人所重而不自视为书法家的情况。又言其制作竹笔作书的创新之举，盖诗文中未见提及，又因当时社会购物的地域性较强，成鹫长期深居山中寺庙，一时难于购买，自制

竹笔以代,也是合乎情理的。尝有向人借笔之举:"毛鬃老且髡,久已封之,管城不堪复用,中书门下当有新发之隽,求拨数员,备供指挥,伸纸延伫。"[47]。使用竹笔后取得了"遒劲雄逸,沉着浑厚,其枯涩处气势仍潜行不断,其丰润处骨力仍内蕴无尽"[48]的艺术效果,恐为其始料不及,但亦是得其喜爱的,否则也不会以竹笔书以赠人。

四、书　品

以上我们已对成鹫的人有所理解,尽管他心目中并不把书法放到重要位置,然而他留下的墨迹仍然显现着它独特的光彩。下面我们着重观看其书法。

成鹫传世书迹目录如下:

1、竹笔行书梅花诗卷(图一),康熙五十七年(1718),纸本,27.5×112 厘米,原广东省博物馆藏,现私人藏;

2、行草王屋山人琢砚和徐琶洲卷,纸本,25.5×64 厘米,广东省博物馆藏;

3、行书轴(图二),康熙五十八年(1719),纸本,香港中文大学文物馆藏;

4、草书夜坐诗轴(图三),康熙五十八年(1719),纸本,120×36.5 厘米,香港中文大学文物馆藏;

5、草书卷(图四),作于"壬辰腊月大除前二日"(1712),香港中文大学文物馆藏;

6、行书七律诗翰(图五),纸本,24×19 厘米。香港中文大学文物馆藏;

7、行书五言律诗轴(图六),康熙六十年(1722),纸本,118×39 厘米,香港黄思潜先生藏;

8、行书白发诗轴(图七),康熙六十年(1722),171×44.5 厘米,原香港何曼庵藏,现台北何创時书法艺术基金会藏;

9、行书七言詩卷(图八),作于"庚辰中秋后二日"(1700),29×214 厘米,台北何创時书法艺术基金会藏;

10、行书长歌行轴(图九),纸本,118×39 厘米,香港江忠先生藏;

11、草书题晚槐归鸦图诗轴,康熙五十八年己亥(1719 年),纸本,121.8×36.4 厘米,广州美术馆藏;

12、篆书、行书文佛偈轴,纸本,119.5×29.5 厘米,昭远堂藏;

13、行书诗轴(图十),纸本,135×32 厘米,深圳市博物馆藏。

画迹传世有:

《山水扇面》(图十一),香港中文大学文物馆藏。据《岭南金石书法论丛》还有《花卉卷》及《广东文物》曾载与汪后来合作的画卷,可惜未见流传。

观其诗文与书艺,盖为晚年作品居多,出家前作品俱未有见。以上书法有纪年者最早为1700 年,迹删六十四岁,所书点划间较晚年多些精美、布局和巧思,而越到晚年,其书越老辣、朴实。行书七言詩卷(图八)书于 1700 年,笔墨遒劲,笔划、结体都变化巧妙、精美,可看出其书写时谨慎精心,不越矩。草书卷(图四)作于 1712 年,时年七十六,单从形制上看,其对此

书颇为慎重，为一长手卷，前有吟首，亦多印章，观前四字“廉顽立懦”，形体瘦长，笔画均等，尾带飞白，正文中前三段亦端正优美，从四段起则开始肆意挥毫，字体倚侧，大小相参，笔画肆意挥洒，最喜段末最后一字竖划悬针拉长至纸端收笔，极见功力，写至卷末一气呵成，字已如画，仅见笔画如迎风之帆，充满张力，给观者带来极大的精神享受。作于1718年的竹笔行书梅花诗卷(图一)，该书用竹笔，减少了软毛带来的流利巧变，更增添了朴拙之味，由此可知成鹫晚年趣味更倾向于返还山林野趣，不喜人工雕琢，此为大智若愚，大巧若拙。作于1719年八十三岁的行书轴（图二）和草书夜坐诗轴（图三）均为毛笔书，其间行书轴还带有早年的书写习惯，概书写时较为慎重，笔画间较为讲究。草书夜坐诗轴则较为随意，与后来所书相近，多圆笔，结体松动，应是越到晚年，心境越宽广惬意所致。书于圆寂之年的行书五言律诗轴（图六）和行书白发诗轴（图七），已分不清是竹笔书还是毛笔书，因既有竹笔书的朴拙味，亦有毛笔书的笔画痕迹，与四年前所书梅花诗轴相比，如为竹笔书，则竹笔的制作和对竹笔的控制能力已出常人想象之外，因竹笔不可能有撇捺的痕迹，如为毛笔书，则完全吸收竹笔书的效果，容入毛笔之中，于需要时又参进毛笔的特长，使整个画面更丰富。此时所书已极成熟，两幅相较，又白发诗之价值更高于五言律诗，因其间透露出来的气质，五言律诗较粗硬，而白发诗则温文些，应为气定神闲时所书，更多地透露了成鹫本人的气质与技巧。如不出笔者所料，白发诗应更接近成鹫圆寂之时。

由上分析可知，成鹫未出家前为他人所活，未留下任何个人印记，出家后至晚年书法方有所成，而六十多岁时仍未脱人规矩，至七十多开始形成个人风格，至习竹笔书后，融贯两种工具之特长及个人喜好，最终形成个人的成熟风格，而此时生命亦已近尾声。

五、人　品

在古中国，书品与人品，一向混为一谈，“读万卷书，走万里路”，都为了修身养性，形成为人敬重的品格，产生德高望重的人，而这种人的墨宝，一般为人所重。这是从人观书。反之，从书观人，可否？此等同于以貌取人，有普遍性和个别性，每个作家、作品不可等量齐观，但“从书观人”却有其存在理由。

普遍性是：意识（包括潜意识）表达于作品，这是无论中西，所有艺术都存在的现象；

个别性是：1、作家具备多少表达意识的能力？2、作家的真诚程度如何？

成鹫小时即受儒家礼教，习字便是其中一项，又少有学名，其著作极勤，每一著作便需使用毛笔或竹笔，则其对此表达工具必极其熟悉，定能心手相随；上面曾说，成鹫是为需要而写，非为书法而写，所以其作品注重所写内容，字体就不曾掺杂过多技巧选择，所以从字体上显现的意识是不加修饰的，因此我们从中观看其人品就有可行性。

先看行书，可分毛笔书和竹笔书。竹笔行书有广东省博物馆藏的《梅花诗》卷（图一），字体端正四方，笔画枯而不涩，圆笔居多，喜用长划，结体开合有度，不松不紧。从中可知其人正直有毅力，处世淡泊通达，为人内敛大度。

再看草书，亦可分毛笔书和竹笔书。毛笔草书有香港中文大学文物馆藏《夜坐诗》轴（图

三),用笔亦多圆笔,结体、笔画都随意轻松,不求大气势,只在圆浑的笔画中有些连绵骨力,显示其与世无争,逍遥自在的一面;笔画形状多变,显现其人通达灵巧。

其余不多做分析,因一个人的笔迹实际上相差无几,只是受当时情绪、环境影响,发挥好不好而已,隐藏于中的人品并不发生变化。《梅花诗》卷“是其竹笔作品之代表”[49],作于八十四岁,《夜坐诗》轴是其八十三所作,过早则未成熟,过晚则已近枯灯,选此两幅应能较好地表现其人。

艺术能达意则为上,书法能达意亦为上。世人目为好字者,并不一定达意,则不称为书法艺术。要能达意又为好字,则需修身养性,端正人品,勤练写字技巧,方可攀登书法艺术之楼阁。

又及为人,无论乱世平世,只要能成一完人,则无负为人一场,并不论成功与否,名利如何。此为中国文人无论出世入世,皆为人重的原因。

如此,不管成鹫书法在他自己的心目中,在整个书法史中占的地位是怎样的轻微,它的存在都有不可抹杀的价值,它显露的是:在当时,有这样的一个人。

注　释:

① 材料出自《南海县志》卷四十二,列传十一,潘尚楫、黄定宜等纂修,道光十五年修,同治八年重印;《广东通志》卷三百二十八,列传六十一,同治三年二月重刊,商务印书馆影印,p5604;《同治十年·番禺县志·点注本》李福泰修,广东人民出版社1998年9月第一版,p765。

② 胡方撰《迹删和尚传》,载成鹫《咸陟堂文初集》,清道光25年(1845)重刻本。

③ 李福泰修《同治十年·番禺县志·点注本》,广东人民出版社1998年9月第一版,p695。

④ 《迹删和尚传》胡方撰,载《咸陟堂文初集》。

⑤ 《马卧仙五疏序》载《咸陟堂文初集》。

⑥ 《迹删和尚传》胡方撰,载《咸陟堂文初集》。

⑦ 《咸陟堂文初集·序》郑际泰撰。

⑧ 朱万章《释成鹫及其书艺》,载朱万章著《岭南金石书法论丛》,文化艺术出版社2001年4月第一版,p156。

⑨ 《咸陟堂文集》卷十八,《募化重修亦庵疏》有记:“弼唐乃南海名区,亦庵为东林净社,昔年庞居士曾为布地主人,当日惟老师长作中流砥柱。”

⑩ 《南海县志》卷四十二,列传十一,潘尚楫、黄定宜等纂修,道光十五年修,同治八年重印。

⑪ 注:“当时寺院兴建重修,在明末和顺治间多筑小庵以寄僧。”(《明清之际广州佛教管窥》杨鹤书著,载于《佛教文化研讨会论文集》马建钊主编,中国民族摄影艺术出版社,1998年11月第一版,p118)故此“翠微僧舍”及以下提及“漫溪”应均为

此类。

⑫ 汪宗衍《高俨为释成鹫画寒林独往图卷》,载汪宗衍《广东书画征献录》,澳门天通街15号A,1988年8月第一版,p89。

⑬ 《咸陟堂文集》卷十四,《再复华林方丈书》。

⑭ 《咸陟堂诗集》卷十二,《归隐罗浮留别陶握山罗戒轩》。

⑮ 见于《迹删和尚传》:"请得命,遂决志剃染,然未有师也。"

⑯ 华林寺:西历526年,天竺国王子达摩,持释迦衣钵航海来广州,在王国寺演禅宗妙理,是为南宗初祖,后人于其登陆之地,建寺纪念,寺曰华林,地曰西来初地(在广州市下九路附近)。载《广东佛教概况》谢为何著,民国三十年八月二日初版。

⑰ 蒲涧寺,今广州市白云山滴水岩,相传是安期生的住宅。

⑱ 《天然和尚年谱》p17,转自杨鹤书《明清之际广州佛教管窥》,《佛教文化研讨会论文集》马建钊主编,中国民族摄影艺术出版社,1998年11月第一版。

⑲ 《南海县志》道光十五年修,同治八年重印,潘尚楫、黄定宜等主修,卷四十二,列传十一。

⑳ 朱万章《释成鹫及其书艺》,载朱万章著《岭南金石书法论丛》 p156。

㉑ 《咸陟堂诗集》卷十二,《归韦涌与诸子分赋》。

㉒ 《大通烟雨宝光古寺记》,载《咸陟堂文二集》卷四,注:康熙四十一年壬午为1702。

㉓ 道光《南海县志》卷四十二,列传十一。

㉔ 《迹删和尚传》胡方撰。

㉕ 道光《南海县志》卷四十二,列传十一。

㉖ 《咸陟堂文集》卷十四,《与华林方丈书》。

㉗ 《咸陟堂文集》卷十四,《复与华林方丈书》。

㉘ 《中国佛教人名大辞典》,上海辞书出版社,1999年11月第一版,p805。

㉙ 《咸陟堂文集》卷十五,《与香山诸子》。

㉚ 《咸陟堂文集》卷二十二,《鼎湖山总论》。

㉛ 笔者在找寻资料时有感于对佛学知识的缺乏,亦有感于广东佛学研究资料之厥如,以上论点还待佛学专家不吝指正。所论佛教资料多出于:任继愈主编《佛教史》,中国社会科学出版社1991年12月第一版;任继愈主编《宗教大辞典》,上海辞书出版社1998年8月第一版;《中国佛教人名大辞典》,上海辞书出版社1999年11月第一版。

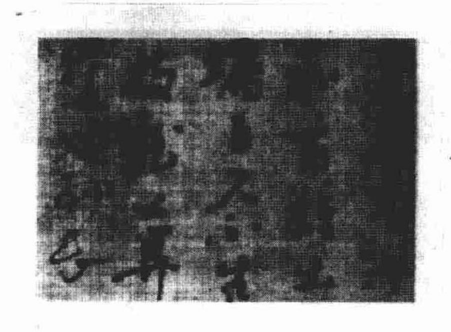
㉜ 朱万章《释成鹫及其书艺》注13,载朱万章著《岭南金石书法论丛》,p162。

㉝ 此观点见于杨鹤书《明清之际广州佛教管窥》,载马建钊主编《佛教文化研讨会论文集》,中国民族摄影艺术出版社,1998年11月第一版,p116。

㉞ 《广东佛教概况》谢为何著,民国三十年八月二日初版。

㉟ 杨鹤书 《明清之际广州佛教管窥》, 载马建钊主编 《佛教文化研讨会论文集》, p118。

㊱ 《南海县志》道光十五年修,同治八年重印,潘尚楫、黄定宜等主修,卷四十二,列传十一。
㊲ 顺德温汝能、谦山甫纂辑,《粤东诗海》第三十八册,卷九十九之一百,方外。
㊳ 李来章撰《咸陟堂诗初集·序》。
㊴ 《祭庞西牟文》,《咸陟堂文集》卷十二。
㊵ 《祭李方水广文》,《咸陟堂文集》卷十二。
㊶ 《祭罗虚中文》,《咸陟堂文集》卷十二。
㊷ 《与自破师书》,《咸陟堂文集》卷十四。
㊸ 顺德温汝能、谦山甫纂辑《粤东诗海》,第三十八册,卷九十九之一百,方外。
㊹ 《论字》,《咸陟堂诗文集》卷十六。
㊺ 道光《南海县志》卷二十六,艺文略二。
㊻ 《咸陟堂文集》卷十五,《报人索字》。
㊼ 《咸陟堂文集》卷十五,《借笔》。
㊽ 陈永正《岭南书法史》,广东人民出版社出版,1994 年 8 月第一版,p73。
㊾ 《释成鹫及其书艺》,载朱万章《岭南金石书法论丛》,p160。





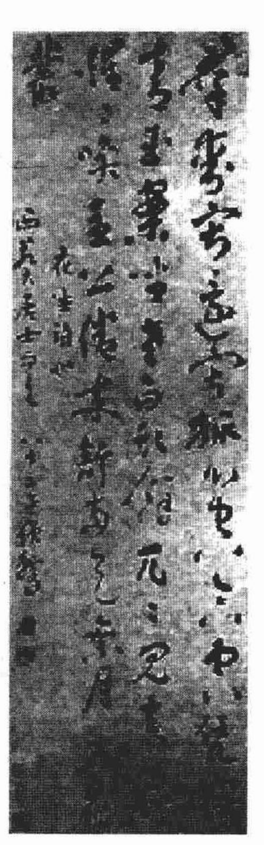


图一　竹笔行书梅花诗卷



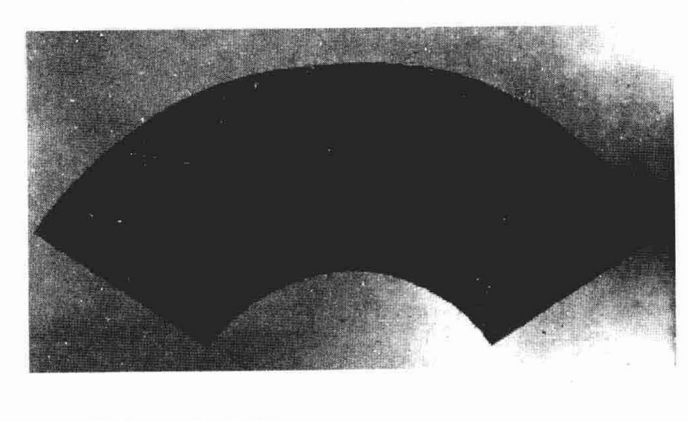


图二　行书轴



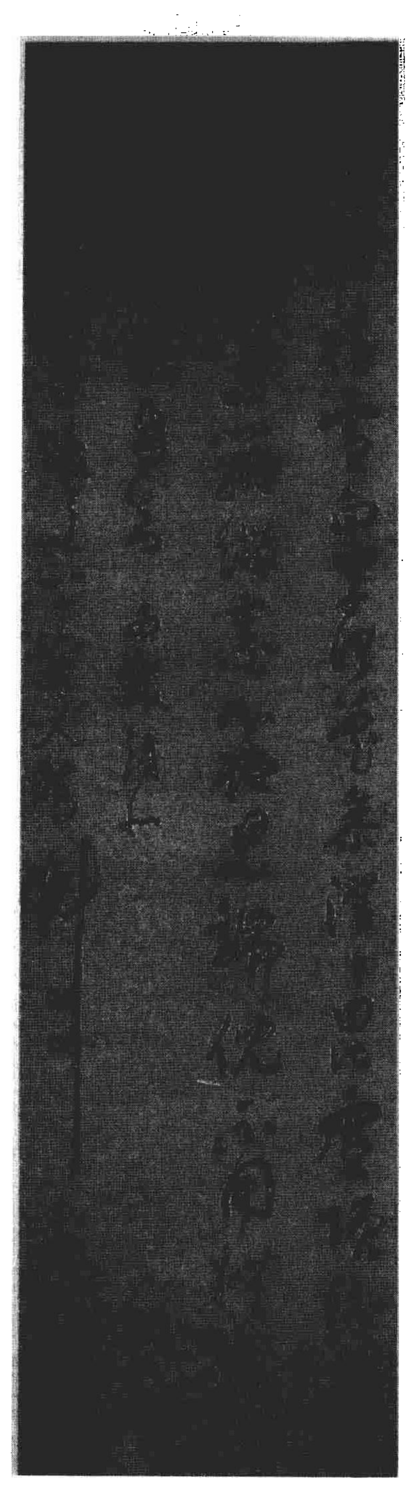
图三　草书夜坐诗轴

图四　草书卷

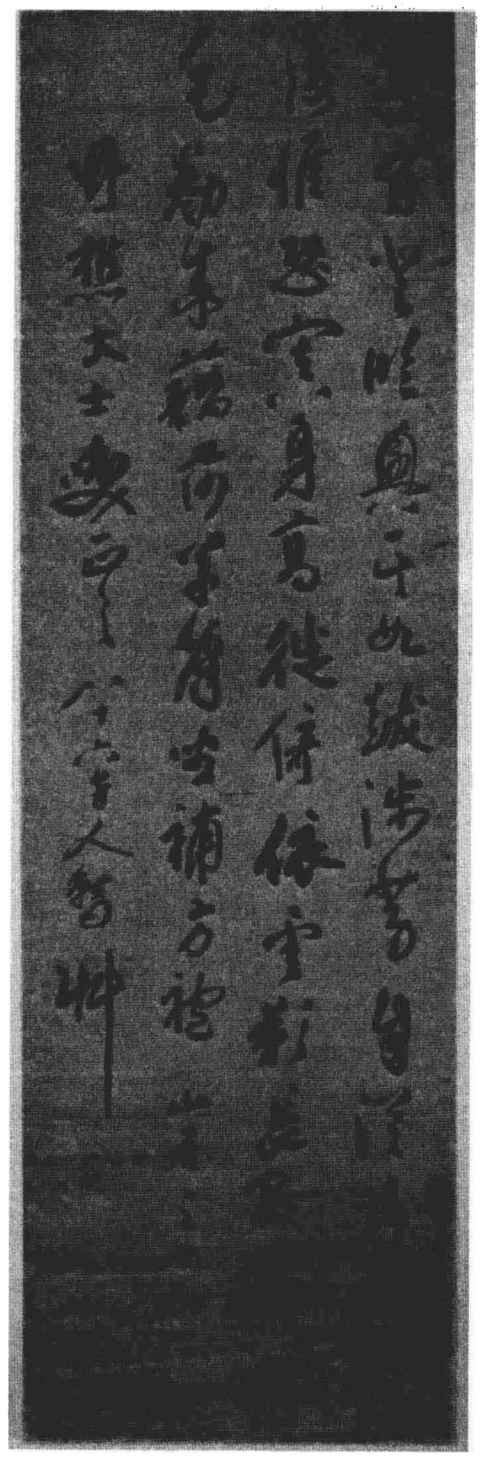


图十一　山水扇面

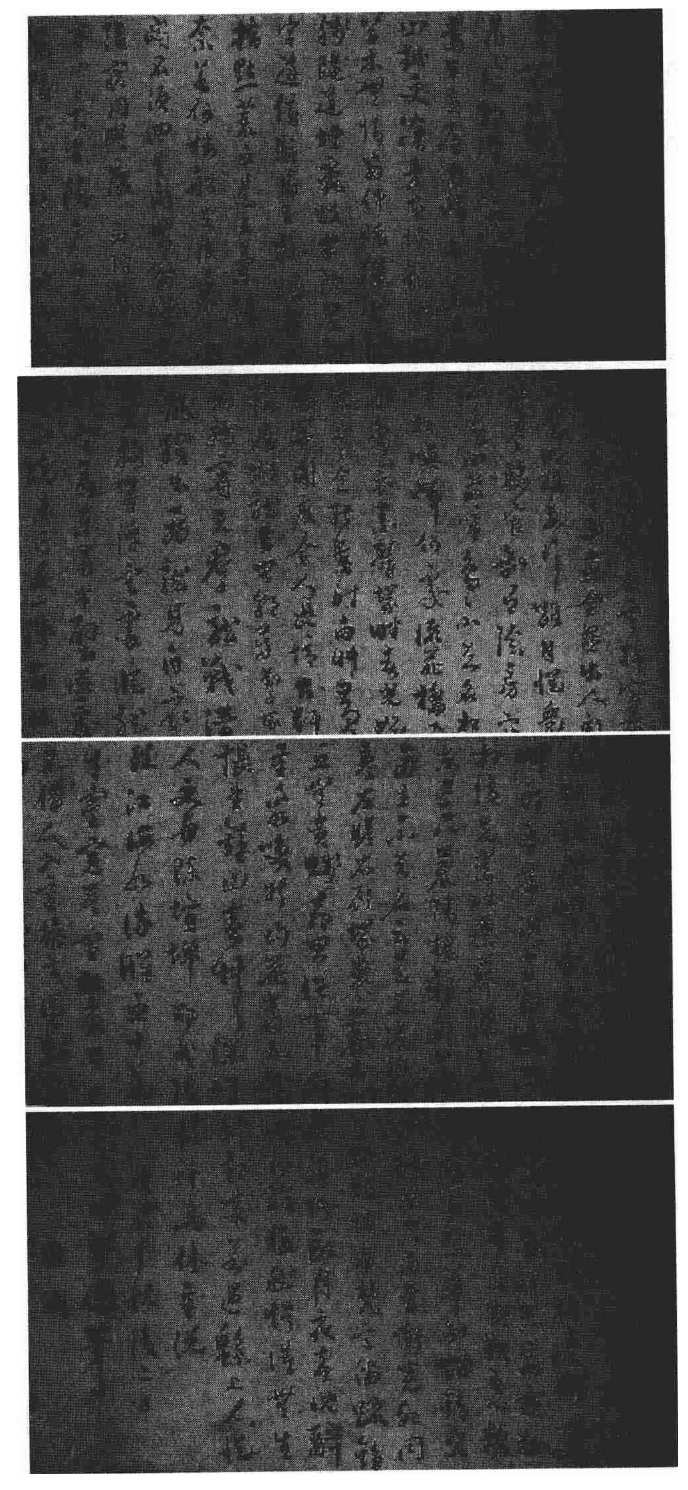
图五　行书七律诗翰



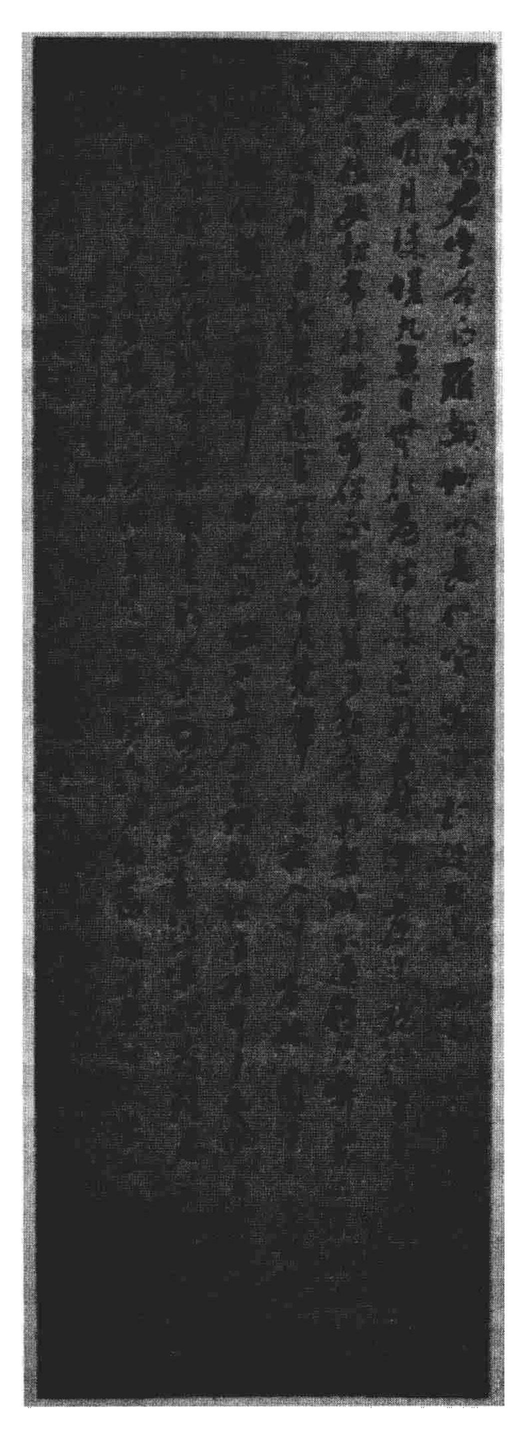
图六　行书五言律诗轴



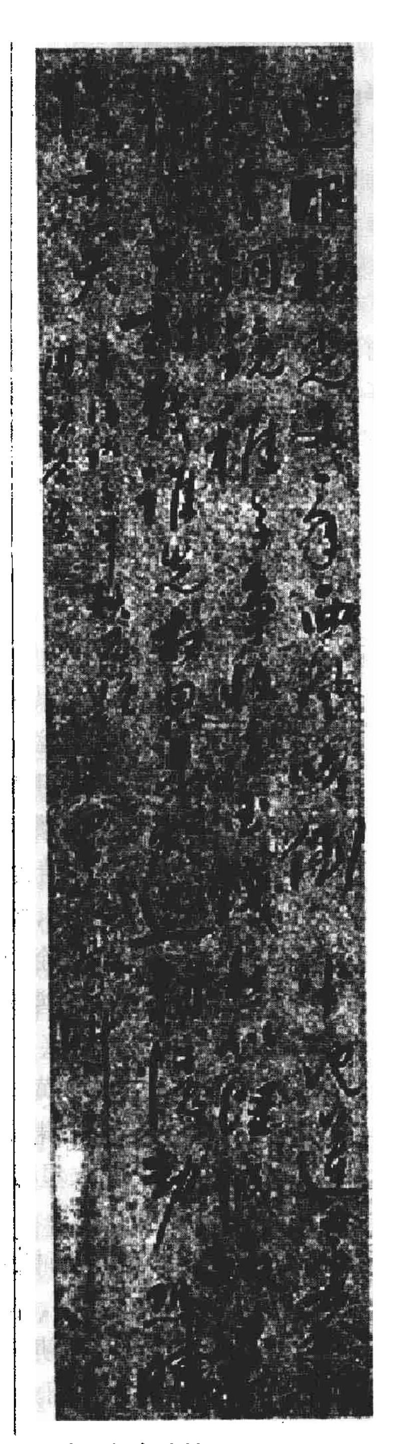
图七　白发诗



图八　行书七言诗卷



图九　行书长歌行曲



图十　行书诗轴

郭燕冰:广州美术学院

"岭南三家"画跋及所反映的清初岭南书风

单小英

广东省博物馆藏周道《秋林独酌图》卷,不仅是一件有代表性的清初行乐图,而且因为齐集了清初"岭南三家"屈大均、陈恭尹、梁佩兰的题跋又成为一件重要的岭南书法作品,图卷中还有清初岭南名释大汕及当时仕宦、客游岭南的名士十数家诗词题跋,对于研究清初岭南社会文化史、文学史和书法发展史都有重要的参考价值。

周道,字履坦,江苏吴县(今苏州)人,善画肖像,兼善花卉,是康熙朝肖像画名家。俞剑华先生《中国美术家人名辞典》谓其曾于康熙二十八年供奉内廷。周道肖像画的代表性作品除《秋林独酌图》外,尚有现藏上海博物馆的《陈其年洗桐图》,陈其年即陈维崧(1625-1682),号迦陵,江苏宜兴人。清初著名文学家。

《秋林独酌图》题识曰:"庚午清和月,周道为生洲老世兄先生写。"庚午为康熙二十九年(1690)。生洲乃陈生洲[1],名具庆,江西南城人[2],祖本,明御史。父允衡,字伯玑,号玉渊,明遗民。杨际昌《国朝诗话》云:"江西诗人,陈伯玑其翘楚也。"曾燠《江西诗征》谓:"以诗游江淮间。倦游后结屋南洲之苏公亭畔,咏歌自适,为海内所重。"从卷后各家题跋可知,陈具庆亦以诗词传家,隐居不仕,善饮,数客粤中,与岭南诸名士游。陈恭尹《独漉堂集》有"送陈生洲之楚 "、"上元后二夕,长寿精舍雅集,同王惠州、陈韶州两使君,梁药亭、廖南暐、屈翁山、王础尘、沈上钱、方葆羽、陈生洲、黄葵村分得来字"等诗。梁佩兰《六莹堂集》有"上元后二夕,长寿石工邀同龚蘅圃、王紫铨、陈毅庵、方鹤洲、朱汉源、陈生洲、季伟公、陈元孝、屈翁山、廖南暐、黄葵之、摄之社集离六堂分韵"诗。画卷中各家题跋依次为:梁佩兰、钱三锡(字葭湄,号半舫,江苏太仓人)、鼎铨(字鹤汀,待考)、王煐(字紫铨、子千,号盘麓,河北人)、季煌(字伟公,浙江人)、陈雄略(字黄公)、王世祯(字础尘,江苏无锡人)、陈恭尹、费之逵(字风山,浙江人)、屈大均、夏煜(字渊枝,浙江人)大汕、方正蚃(安徽桐城人,方以智孙)、龚翔麟(字天石,号蘅圃,浙江人)、朱星渚(字汉源,浙江人);尚有吴道镕、桂坫、黄浩、张学华、商衍鎏观款及李㞰端跋[3]。

屈大均题云:"今代谁名饮,韬精在竹林。君从中圣外,定得古人心。酒是离支好,杯惟鹦鹉深。炎洲须久客,醉作越人吟。为生洲世兄题求正。莱圃屈大均。"行书五行,名款"屈大均"三字被涂抹,存二字依稀可辨,印章二方被涂抹不可辨。诗不见载《屈大均全集》。

屈大均(1630-1696),字绍龙、翁山、泠君、骚馀、介子、华夫等,为僧时法名今种,字一灵。广东南海人,清初广东著名文学家、学者。一生著述甚丰,主要有:翁山诗外、翁山文外、翁山文钞、明皇四朝成仁录、广东新语、翁山易外、永安县次志、四书补注兼考等。室名道援堂、九歌草堂、怀沙亭、文选楼等。

屈大均是一位有着强烈民族气节的知识分子，当明清鼎革之际，异族的入侵和烧杀劫掠，激起了他强烈的民族义愤，他曾参与陈邦彦组织的抗清斗争，赴肇庆行在向永历帝上书，随郑成功以舟师攻南京，出为吴三桂所部监军[④]，奔走南北联络抗清志士，终其一生为反清复明竭心尽力，卒前遗命其子用古冠服丧葬，书其碣“明之遗民”。由于屈大均著作中的反清思想为清廷所不容，尤其是雍、乾二朝大兴文字狱，屈大均著作尽被定为禁毁之书，传刻极少，其书迹更是难得觅见。该卷中“屈大均”名款及印章被涂抹，乃收藏者为避祸所为，由此亦可见当时文字狱之惨烈。所知传世翁山墨迹有商承祚旧藏“为龙翁老公祖寿书罗浮杂詠三首”行草书诗页（见广东省博物馆、广州市美术馆、香港中文大学文物馆《明清广东法书》图版39）；广州美术馆藏“杜甫八阵图句行书诗轴”；香港中文大学文物馆藏“寿周亮工”行书诗轴；1990年上海书店出版发行的《广东文物》登载了蒋光鼐藏“增城往日建功勋”行草书七律诗页一开、南海阮氏藏“池开尽养右军鹅”行草书七律诗扇面一件；《广东文物》“广东文物展览会出品目录”中尚记有黄般若藏 “明遗民诗册”、黄子静藏“诗轴”、霍炎昌藏“寿意诗四屏”；另据朱万章《屈大均传世书迹探微》载，尚有私家收藏数件[⑤]。屈大均以文名，书法为余事，墨迹所见以行草居多。书以人传，他的只纸片楮，都受到藏家的宝爱。该“题陈生洲行乐图”五言诗书迹，据前后其他题跋时间分析，应作于庚午（1690）年，翁山时61岁。麦华三《岭南书法丛谭》评屈大均书：“由东坡上追右军，善用健毫，腕平笔正，运到中锋，一股清刚之气，贯注行间，中线之佳，非深于书者未易到也。”[⑥]马国权《明清广东书势》评曰：“用笔时露颜法，愈后愈放，近似董玄宰，盖董益由颜出，兼有颜骨赵姿者。”[⑦]翁山该书跋，与“为龙翁老公祖寿书罗浮杂詠三首” 、“增城往日建功勋”诸作相较，运笔沉着含蓄，体势内敛，中锋侧锋并用，字字如算珠，略显经营意，属经意之作。风格与“池开尽养右军鹅” 扇面近似，盖由于纸幅短小难以放笔之故。陈璞（字子瑜，号古樵，番禺人，工诗、书、画，曾为学海堂学长数十年）评翁山书曰：“其书虽非当家，而大有别趣，亦名士书也。”颇为允当。

陈恭尹题云：“诗篇闲谈是传家，久客南中兴复嘉。双眼未堪留俗物，一杯唯有对篱花。庚午冬初为生洲家先生题。罗浮恭尹。”七言诗为隶书体，三行；署款行书，二行。钤二印。诗载《独漉堂集》，诗题为"题家生洲行乐图"。庚午（1690）年元孝60岁。

陈恭尹（1631–1700），字元孝，初号半峰，晚号独漉子，又号罗浮布衣，顺德龙山乡人，清初广东著名文学家、书法家，他的诗与屈大均、梁佩兰并称为“岭南三大家”。

陈恭尹生长于忠烈之家，父陈邦彦在清军攻陷广州后于高明起兵抗清，事败被执殉节死，全家遇害，仅恭尹幸免于难。家国之痛，使陈恭尹加入到抗清行列。他谒永历帝于肇庆，疏陈父殉难状，得赠兵部尚书，世袭锦衣佥事；他曾上书郑成功参与谋划抗清事，曾为尚之信所延揽[⑧]。他曾为反清复明作过种种努力，并且始终不仕清朝，以遗民终老。

陈恭尹善行书、隶书，成就最突出的是隶书。他的行书，“苍秀卓峙，姿法具备；温润流丽，风神朗发；笔法结构，其清劲展拓者，似出李北海，而飞动遒逸者，又略近赵松雪”[⑨]他的隶书植根汉碑，主要得自曹全、夏承二碑[⑩]。康有为《广艺舟双楫》评曹全为“秀韵”，而夏承为“高浑”。《广东文物》南海阮氏藏“昨宵载酒人携菊”隶书七律诗轴，风格近夏承，《明清广东法书》载广东省博物馆藏为龙翁寿隶书七律诗页，风格近曹全。陈恭尹将汉隶紧密的结体变得

疏朗外拓而秀韵天成。该书跋风格兼有曹全、夏承意，结字中宫紧结，四周舒展，波磔分明，体势平正中有飞动；笔法以圆为主，圆润中有变化，一派秀逸洒脱、清新婉丽之态。陈恭尹的隶书是清初广东隶书的代表，陈奕禧（1648–1709）曰可与谷口（郑簠）颉颃也。郑簠（1622–1693），字汝器，号谷口，江苏南京人，清初著名书法家，尤以隶书名。郑谷口的隶书得益于《史晨》、《夏承》，得力于《曹全》尤多。谷口、独漉隶书均得自《曹全》《夏承》二碑，谷口于汉碑中参以草法，得古拙、雄强、朴茂之趣，独漉习汉碑则有秀逸、洒脱、婉丽之姿。谷口使清初隶书开一新生面，独漉则当之无愧是广东的隶书大家。

梁佩兰题"秋林独酌"四字大行书，款署"为生老年世兄题。梁佩兰。"钤"梁佩兰印"、"药亭印"、"罗浮山下梅花村"三印。

梁佩兰（1630–1705），字芝五，号药亭，又号漫溪翁、柴翁、二楞居士，晚号郁洲，卒后友人私谥文介先生，广东南海人，清初广东著名文学家、书法家。著有《六莹堂集》，并曾先后编定陈子升《中洲草堂遗集》、吴文炜《金茅山堂集》、杨钟岳《搴华堂文集》等。

梁佩兰世居广州城西梁巷，十六岁值甲申之变，在战乱中度过青年时代。广东局势平定后，梁佩兰参加了顺治十四年（1657 年）广东乡试，夺得解元。康熙二十七年（1688 年）中进士，选翰林院庶吉士，不久乞病南归。康熙四十一年（1702 年），七十四岁时奉召北上赴馆供职，因不习满文被革职，翌年离京还乡。

梁佩兰的传世书作以行书居多。麦华三谓药亭"善擘窠大字，高古雄浑"[11]。药亭行书以南宫、东坡为宗，纵横宕逸，酣畅淋漓，时以侧锋取势，姿态横生。商承祚旧藏"赋为龙翁老公祖年台崧祝"（今归广东省博物馆，载《明清广东法书》），乃药亭经意之作。结体雍容而参差，行笔富变化，点画非常到位，姿态纵逸酣畅。广东省博物馆藏"偶值放衙闲啸咏，何妨拄笏对青山" 行书七言联（载《明清广东法书》，作于甲子五月（1684 年），时作者 55 岁，正值盛年。该书以长锋软毫为之，笔意酣肆，墨气淋漓，可窥其大字风采。"秋林独酌"四字及署款，以硬毫书之，雄肆苍劲，结字欹侧，似不经意放笔写来，却尽显其"才人之书"本色。或曰，大均之书乃学者书，独漉之书乃书家书，药亭之书乃才人书。此语道出了三人的书法特色。

大汕题云："半标凝而湛澹，襟期动以潇洒。游则醉乡，憩则林下。浪迹寄于高人，栖心出于静者。题为生洲先生并正。五岳行脚头陀大汕。"行书五行，钤二印。

大汕（1633–1705），字厂翁，号石濂，一作石莲，原姓徐，本籍浙江（一作江苏吴县）。广州长寿寺僧。康熙年间寺废，与好友曾灿（字青藜，明遗民）等到越南募化，回粤重建长寿寺，并建白云山麓弥勒寺、清远峡山寺，扩建澳门普济禅院，与梁佩兰、屈大均交好。大汕能诗、善画，著有《离六堂集》、《海外记事》，曾作《陈迦陵填词图》卷（迦陵即维崧）[12]。《维摩示疾图》卷（藏苏州灵岩寺）、《墨竹图》轴（藏广州美术馆）等。大汕当时也属于清初广东文化名人，缘事被潘耒（字稼堂，清初诗人）攻讦，声名受到影响。近年一些学者陆续发表了关于大汕的研究文章。

大汕书法作品极少见，除《维摩经变图》卷附有其本人题记 36 行外，此题记亦属难得的墨迹。《维摩经变图》题记书风绍法宋人，以东坡为宗，字体倾侧，笔道肥厚，圆润深稳，作于庚申年（1680）。本卷题记字势亦呈倾侧之姿，左低右高，结字中宫紧密，撇捺舒展潇洒，用笔

较之《维摩经变图》题记显得瘦劲挺秀，仍是宋人家风，亦为书家经意之作。

明清之际，是广东书法发展的一个辉煌时期。书家众多，名家辈出，各具风格，个性鲜明，呈现百花齐放、争奇斗妍的局面。分析此时书坛状况，如着眼于明清之际社会变化，着重于书家身份分析，可将此时书家分为“明代后期的文人书家”，有梁元柱、何吾驺、伍瑞隆诸人；“明末烈士书家”，有邝露、陈子壮、黎遂球、张家玉诸人；“明末遗民书家”，有屈大均、陈恭尹、彭睿壦、张穆、陈子升、高俨、薛始亨诸人；“明末方外书家”，有释道忞、释函昰、释今释、释今觋、释今无、释今辩、释深度、释真朴、释成鹫诸人；“仕清的书家”，有梁佩兰、薛起蛟、程可则诸人；“清初布衣书家”，有王隼、廖燕诸人；[13]如着眼于书法文字体式，着重于书家胜擅的书体分析，可将此时书家分为：“草书书家”，有邝露、廖燕、伍瑞隆、王应华、彭睿壦、薛始亨、程可则、真朴等；“行书书家”，有梁佩兰、何吾驺、陈子壮、张穆、高俨、屈大均、薛起蛟、释道忞、释函昰、释今释、释今觋、释今无、释深度、释成鹫等；“楷书书家”，有王隼；“隶书书家”，有陈恭尹；“篆书书家”，有黎遂球[14]。如着眼于书法的发展演进，着重于书家书作风格的分析，可将此时书家分为“受主流书风影响的书家”，有陈子壮、梁佩兰、张穆、高俨、王应华、彭睿壦、陈恭尹、释今释、释今觋等；“受传统书风影响的书家”，有邝露、廖燕、王应华、屈大均、何吾驺、伍瑞隆等；“受粤人传统影响的书家”有薛起蛟、释成鹫；“具有方外之气的书家”，有释道忞、释函昰。

明代晚期，董其昌以其书法成就和书法理论的影响，在书坛占据了统治地位。明末清初至康熙朝，研习董书及从董书上溯米芾、颜真卿，成为一时风尚，成为书坛的主流书风，“董书在明末已靡于江南。自经新朝睿赏，声价益重。朝殿考试，斋廷供奉，干禄求仕，视为捷途。风会所趋，香光几定于一尊矣。”[15]广东书家也毫无例外地受到这种书风影响。上述梁佩兰、陈子壮、张穆、高俨、释今释、释今觋等人，都受到董书的熏染。绍法董书，并非失去个性，上述书家具有的鲜明个人风格，使之成为广东书坛名家。彭睿壦筋节凸显、体势腾掷的“竹本书”，论者曰“完全可与张瑞图、黄道周、倪元璐并肩而无愧”[16]。“邢（侗）、张（瑞图）、米（万钟）、董（其昌）”，晚明书坛四大家，无疑是主流书风的代表人物，“竹本书” 与张瑞图、黄道周、倪元璐书风之间的联系是显而易见的。有明一代，行草书大盛，成就卓然。至于八分隶书，则少人问津，有三两名家，如文征明等，也是规仿宋元，创意不足。清初江苏南京郑谷口，写隶书从汉碑得笔，间参草法，用笔腾挪多姿，体势朴茂雄肆，一反明人隶书的方正拘谨，开创了清代隶书新风貌，名重一时，成为风尚，影响至乾隆朝。陈恭尹的隶书与郑谷口有异曲同工之处，陈的隶书受到当时风尚的影响是可以肯定的。

明清之际，广东书坛亦有一批书家不以董书为宗，而是植根于历代书法传统，广收博采，蔚然成家。邝露（1604–1650）楷书“源出钟繇，参以汉隶笔意”，草书“略近祝枝山，而上追黄庭坚”；廖燕（1644–1705）“结体从唐贤草书中来，得力于山谷遗意为多”、王应华“合颜真卿、米芾于一手”；屈大均行草“植根于苏轼，上追王羲之、钟繇、张旭”；何吾驺（1582–1662）“以晋、唐为本”；伍瑞隆（1585–1668）“出入羲、献父子”[17]。

陈献章（1428–1500），是明代著名理学家，广东的一代硕儒。他的学术思想对广东乃至全国学术界产生了重大影响，著名思想家黄宗羲（1610–1695）评曰：“有明之学，至白沙始入

精微。"他的书法对广东书坛也有着深远影响。陈献章开创的以茅龙笔作书的"茅龙体"在当时就为弟子湛若水（1466–1660，号甘泉）所承继，延至清代，先后有释成鹫以竹笔作书、胡方（1654–1727）、苏珥（1699–1767）以茅龙笔作书、宋湘（1756–1826）以蔗渣作书，作书工具和书法风格都有独到之处。薛起蛟（约1620–1718）传世的五言律诗草书轴"气雄力健，仍是陈白沙、湛甘泉一路的草法"[18]。释成鹫（1637–1722）竹笔行草书《梅花七言诗》横批（藏广东省博物馆），笔锋露白，从容优雅，书法效果似茅龙书，书法风格在白沙、甘泉之间。

明清之际广东书坛的一个重要书法现象是出现了众多的释氏书法家。方外之人多有擅长书法，全国亦然。但广东的方外书家人数相对多，在书坛的地位相对高，对社会、文化的影响相对大。释函昰（1608–1685）及善书的"十今"弟子后世称之为"海云书派"。释函昰，字丽中，别字天然，号丹霞老人，番禺人，尝主持番禺隆兴寺（后改名海云寺）。天然的书法，有李邕的体势，米芾的笔法，是一种介于经意与不经意之间的美韵。[19]释道忞（1595–1674），字木陈，号山翁，潮州人。木陈的书法，源出柳公权，意态雍容，温雅和穆。天然和木陈的书法，都有一种不俗的方外之气，是字里行间的学问、修养、禅理，是自然、萧散、雅逸的气格，或如俗人所言，一看就是和尚字。

本卷题记屈、陈、梁及释大汕的书法，有行草书（屈、梁）、行楷书（释大汕）和隶书（陈）；作品的书法风格表现出受传统书风影响（屈、释大汕。释大汕虽为方外之人，其书法风格却表现出受传统书风的影响）、受主流书风影响（陈、梁）两种倾向，在一定程度上反映出明清之际广东书坛状况。明清广东书坛状况，虽然在一定程度上表现出自己的地域特色，但仍与全国书法发展大趋势相一致。

广东的书法发展至明代趋于繁荣。明清两代，出现过几次书法发展的辉煌时期[20]。涌现过许多杰出书法家。但终明清两代，广东书法界始终没有产生出在全国产生重大影响、在书法发展史上不能不提的书法重镇。到了近代，才产生了康有为这样的书法巨擘。这其中，除了经济发展的原因外，文化不能不说是一个重要原因。

注　释：

① 本卷拖尾朱星渚题跋中有："吾党陈子生洲，静者也。"又，陈恭尹题识于该卷拖尾的诗跋收入《独漉堂集》，题为"题家生洲行乐图"，知生洲陈姓。

② 朱星渚题跋中有"我爱南州客，何如栗里翁"；陈雄略题跋中有"家本南城住，麻姑酒近红"句可证之。

③ 各家题跋内容见拙文《秋林独酌图》考释，广州美术馆《艺海藏真》1999年第1期。

④ 欧初、王贵忱《屈大均全集前言》，人民文学出版社，1996年，北京。

⑤ 朱万章《岭南金石书法论丛》，文化艺术出版社，2001年4月，北京。

⑥ 《广东文物》，上海书店，1990年。

⑦ 广东省博物馆、广州市美术馆、香港中文大学文物馆《明清广东法书》，1981年11月，香港。

⑧ 郭培忠校点《独漉堂集》前言,中山大学出版社,1988年8月。
⑨ 马国权《明清广东书势》,广东省博物馆、广州市美术馆、香港中文大学文物馆《明清广东法书》,1981年11月,香港。
⑩ 参见麦华三《岭南书法丛谭》,《广东文物》,上海书店,1990年。
⑪ 同⑩
⑫ 史树青先生处藏有翁方纲题石刻拓本。
⑬ 陈永正《岭南书法史》作此分析,广东人民出版社,1994年8月。
⑭ "百花冢"墓志志额篆书"歌者二乔张丽人之墓"即为黎遂球所书,拓片现藏广东省博物馆。
⑮ 马宗霍《书林藻鉴》,文物出版社,1984年5月。
⑯ 同⑬。
⑰ 见陈永正《岭南书法史》。
⑱ 同⑰。
⑲ 同上。
⑳ 见拙文《明清岭南书法述略》,《书法丛刊》1999年1期,文物出版社。

单小英:广东省文物鉴定站

读诗人陈恭尹事迹与书法

由智超

艺术创作具有时代特质,更具有强烈的个性化色彩,某些艺术家和作品不为当时以及后世所普遍知晓,然而他们能够穿越时空在今天闪现出如新的光彩。书法艺术尤其如此,所以我们品评一个古代书家的艺术价值,往往依赖于时间的努力和选择,还有从遥远的现在对他进行的品读。也许品读前人的思想和作品会带有主观的推想,理解的歧义,难以完全解析个中的奥妙。不过却是一种不为功利的理解和思索。它可以渐次消除大师们艺术精髓之外的光环或者是累赘,也可以重现那些或为政治尘埃所遮掩,或为地域和身份所局限的先贤们的艺术真实。

明清之际,广东地处僻远,但是文化极为倡明,在书法艺术领域产生了很多杰出的人物。由于当时传播媒介的原始,以及地域条件、地位条件或是其他方面卓越成就的掩盖,以至于使很长时间里对他们缺少足够的了解和研究,在书法发展史里没有给予应有的位置。伴随着世界性资本主义工业社会的发展,列强在中国寻求经济和政治利益的竞争逐步升级。广东的士人和民众,在明末清初以军事的、文化的方式抵御少数民族入主中原之后,广东又成为东西方之间激烈抑或平缓的联系的接触点。但是,无论如何本地经济脱胎于畸形的基础快速生成起来,而先前文化的优势则对保持独立的民族精神,以及保存和发展传统文化发挥了重要的作用,这是岭南文化发展的重要特色之一。时至今日,当我们逆着岁月的溪流去寻根求源,探讨与此相关的问题,无疑会对中华大文化的生息发展有所裨益。近年来,岭南书法史资料的整理和理论研究已取得卓越成绩。本文以对陈恭尹先生书法艺术研究的粗浅见解,有幸参与其中。

陈恭尹字元孝,顺德龙山人。生于崇祯四年(1631)辛未九月二十五日卯时,终于康熙三十九年(1700)庚辰四月十二日未时,[①]享年七十岁。《清史稿》卷四八四,"陈恭尹传"里说七十一有误。广东三忠之一陈邦彦长子。性聪敏端重,少时与梁佩兰、屈大均同读书,互相切磋。邦彦于永历元年(1647)在广州九江起兵,兵败受伤被俘,数日不食不屈,遂即受戮。邦彦蒙难时,一妾二子和尹、虞尹同时遇难,仲子馨尹亦死于乱军之中,三子皆为恭尹弟。[②]时年恭尹十七岁,由父友亦为外舅湛滓派人操舟秘密迎至新塘家中,藏于复壁达年余,方免于难。恭尹的一生命运多舛,十二岁丧母,十七岁国破丧父,遇救后曾滞留闽浙等地达七年之久。"一日有父友遇于途,责之曰:'君先人未葬,四世宗祊无托。奈何徒欲一死塞责,绝先忠臣后邪!'恭尹泣而谢之。"[③]随即返回故里,归葬父母。恭尹"一生踪迹大率往来名山大麓,或匿居村落为多,故自称罗浮布衣。"[④]早年号半峰,已有终老山林之志,晚号独漉,更表明不忘忠孝之心。关于"独漉"之意,取自乐府晋拂舞歌诗中独漉篇:"独漉独漉,水深泥浊。泥浊尚可,

水深杀我。……父冤不报,欲活何为。猛虎班班,游戏山间。”隐喻生存只是为了成全孝道。“独漉”又作“独禄”,有诗曰:“求禄求禄,清白不浊。”其用意甚明。恭尹十岁定婚湛氏,二十四岁方与之黾勉毕婚,湛氏又于康熙戊申年不幸早逝,[⑤]时年长子赣仅十岁、次子励不足二十九个月,人生三大不幸恭尹已占其二。及至康熙戊午(1678)年,恭尹被捕入狱达二百余日。中晚年之后,所著诗文常有病卧伏枕和感谢友人赠药方治疗脚痛等记述,知其有疾病缠身,并有病足之苦。

从恭尹的诗文著作和现有的历史资料里,我们还可以直接和曲折地读到他内心世界承受着来自政治、道德和生活上的种种压力。清初的满族政权,无论怎样拉拢汉人知识分子,始终对他们存有戒心,更何况对有着杀父弑弟之仇的陈恭尹。吴三桂据云南反叛,波及福建、两广地方,恭尹“自念身历沧桑终不为世所容也”,“乃筑室羊城之南,以诗文自娱。贵人有折节下交者,无不礼接,于是冠盖往来,人人得其欢心。议者或疑其前后易辙,不知其避祸既深,迹弥近,而心弥苦矣。”[⑥]虽然如此,恭尹亦难逃牢狱之灾和长期的身心蹂躏,其程度超过了国破父亡、手足遇难时的状况。恭尹自有叙述:“戊午春移居龙江,其秋而罹无妄之灾,下于理者二百余日。己未春,事始解。四年之间,虚名为累,日周旋刀锋箭镞中,自有生以来未有危于斯者。视丁亥之祸,覆巢毁卵,殆有甚焉。”[⑦]一方面是自身的体肤之苦;另一方面,又有时人的褒贬评议,对他的忠节有所怀疑,以至有所谓“降志辱身”之说。其实,在大清王朝稳定社稷的初始期,整个汉族文人阶层和明朝亡国志士们都曾面临着尴尬的局面,因为对于满族统治者来说,“尽管他们是来自长城外的异族,尽管他们曾因实施薙发令和文字狱,而大肆屠戮汉人,但在他们刻意弭平满汉间歧异的努力下并未引发大规模民族冲突。相反的,历经清初四帝的治世,清朝成为满洲人和汉人共同的帝国。”[⑧]面对这样的形势,陈恭尹等人已是无力回天,只有空怀复国之情。可是按照当时的习惯,消极的承受就是变节,恭尹内心的矛盾和痛苦就可想而知了。挚友梁佩兰感叹他有毕生饮泣隐忍而不能告人者,的确是深知其心。种种磨难,层层重压,时代、命运、家世、性格、气质、学养交融造就了陈恭尹。史书记载他“修髯伟貌,气幹沉深。”梁佩兰说他:“为人轩豁而雅,尚恬适廉以立己,和以接人,量足包容,力能坚忍。亦犹其历患难死生,流离困苦,经百折而锋芒不露使然也。”[⑨]足以刻画出陈恭尹的人生素描像。

恭尹十五岁补明诸生,桂王时(1647-1661)以衄荫授锦衣卫佥事,一生以明臣子自任,于清朝不试不仕。1662年永历帝殂,闻之大恸,从此隐居不出。恭尹的大半生,亲身经历了明朝大势已去,满清王朝坐定天下的历史过程。而自己国恨家仇未报,个人才智无法施展,惟有以诗文自娱,以笔墨抒写胸怀,最终成就了他的诗名和书名。《清史稿》文苑传说他“少孤能为诗,习闻忠孝大节。弃家出游,赋姑苏台怀古诸篇,倾动一时。……其为诗激昂顿挫,足以发其哀怨之思,自言平生文词多取诸胸臆,仆仆道途,稽古未遑也。”与屈大均、梁佩兰世称岭南三大家,其为之冠。他久居羊额时,又与陶窳、梁无技就同邑何衡、何绛兄弟抑志读书,互相砥砺,称为“北田五子”。梁佩兰结兰湖社,与恭尹、程可则、王邦畿、方殿元等称岭南七子。谢国祯先生在评论明末清初广东著名的文人社事——南园诗社时,有一段话肯定了陈恭尹的诗家地位。“恭尹少有文名,颇有恢复之志,既至永历帝被难,他看事无可为,回到顺德,与何绛、

何衡、梁琏、陶璜同游，时称北田五子。（见《粤东遗民录》）后来朱彝尊、王世祯、赵执信先后游粤。俱与订交，世以其诗与梁佩兰、屈大均并称岭南三大家。恭尹声望甚高，虽是降志辱身，一般的人士尚能原谅他的苦衷。自恭尹死后，南园的遗风也就绝响了。"[10]此外，《顺德县志》尚且记载有恭尹等人创东皋诗社一事，"陈氏东皋草堂，鼎革后厅池荒芜。康熙初镶黄旗参领王之蛟取为别业，聘岭南诗人梁药亭、陈独漉暨僧一灵，创东皋诗社，四方投诗者无虚日，实足抗手南园。"[11]关于清初的结社，其结果往往变成了社会上抗清的运动，具有为后人所赞扬的民族精神，记此作为广东文人社事的拾遗补缺。

恭尹先生著有《独漉堂集》，分为文集、诗集若干卷，流布于世，其中影响最大的是诗。恭尹的诗既是他灵魂的一部分，也是他的另一种躯壳，冯奉初为恭尹作传时说："其平生多沉痛哀怨之词"，"忧忿之志一形于诗，顾时为雕云镂月之词以自掩，识者闻而悲之。"恭尹的词很少，《独漉堂集》卷十五，诗余录有二十八首，《全清词钞》选入三首，词中有："寂寞空斋谁是伴？翩翩，荷叶香来亦偶然。""卷簾深坐，见一天新绿。东风著意，叶底深红相续，层层吐焰，重重苞束。"之句，文词鲜艳，意境飘然，同诗中少量吟花咏月之作相契合，固然狭小，还是反映了恭尹创作和审美的另一番天地。恭尹的诗激昂顿挫，清迥拔俗，多为颂扬抗清人物，抒发身世情怀，关怀人民疾苦的内容。当然其中不乏唱和应酬之作。但其诗的风格语言受杜甫诗歌的影响很大，这也是当时许多亡国文人共同的价值取向。他的长诗《乞食翁》有："贫家力已竭，公家求日益。有田以自养，反以速穷厄。欲卖与豪家，乡邻少人迹，当时富贵者，荒草生空宅。""昊天泽万物，我独罹斯极。下民日憔悴，上天安可测。"[12]的语句，意在为天下苍生代言，向当朝统治者提出质问，是其代表作品之一。然而我们在他众多的诗里最终读到的还是平稳深沉的韵律，这是一种壮怀激烈后理智的述说，是因屡遭挫折所产生的平和，进而是希望灭绝后在痛苦中保持的自信。恭尹对自己和屈、梁二人做过形象的比较。"屈翁山纵横阖辟，朴茂奇古。药亭雄迈滔莽，精警卓拔。尔以感激放浪之言，颉颃其间，未有为之品定者也。予窃谓翁山江河之水也，药亭瀑布之水也，而予幽涧之水。翁山之味醇而冽，药亭之味清而旨，予之味淡而永。"[13]"味淡而永"与其说是恭尹诗的境界，也是他书法形象诗一般的描绘，我们读过《独漉堂集》后，再来注视他的书法艺术作品，就不难理解两者之间具有共同的艺术特点。

关于陈恭尹的书作，笔者囿于种种条件，目前见于各类出版物上发表的不过有八、九件，资料占有尚且有限。恭尹的书法多为行书和隶书，行书的根基出自王氏一脉，前人说其学李北海云麾将军碑，应在行书长卷《镇海楼赋》得到展现。从行书《送雁诗》可以看出仿习赵松雪的功力。《七言律诗雨中归凤城》又是学习米芾的作品。他的行书"笔意清秀绝俗，"迭荡有致。然而失之拘谨。恭尹的隶书成就最高。他将行书的笔法和结构方法巧妙地结合到隶书的创作形式上，塑造出一种古朴与流美相结合的隶书风格。他的隶书汲取了《夏承碑》的婉丽圆畅，《曹全碑》的厚润秀逸，结字高古而回避怪诞，颇具古文字学之造诣。一字之间，横竖笔划极尽俯仰向背的变化，欹正相生，险中求稳，点线不连而意气贯通。章法结构善用汉隶字距大行距小的特点，于整饬划一中追求横势的起伏动荡，同时也有意做过字距小行距大的尝试。笔法变化是清人隶书的独创之处，恭尹的特点是运笔灵动，处处含行书意韵，转折处亦隶

亦楷，笔锋中侧兼用，随势翻卷，行走如意。线条沉稳精致而富于变化，隶书的典型笔划“蚕头雁尾”与捺法笔墨丰腴而出锋锐利，在学古创新之间，颇富特色。以人喻之，则举止端庄，从容典雅，举手抬足井井有条，言谈话语充满睿智，一派温文尔雅的儒者之风。直观的笔画、结构之外，还有那种不可言传的意境体现在恭尹书作里。这就是他以诗人的才思，运用丰富而含蓄的点线语言，营造出了一个清澄晶莹的艺术空间，令人观望驻足、流连忘返。如果我们再能平心静气地去咏读，幽幽小路会引你渐入胜景。正如蔡小石在《拜石山房词》序里描绘诗的三层境界一样美好：“夫意以曲而善托，调以查而弥深。始读之万萼春深，百色妖露，积雪缟地，余霞绮天，一境也。再读之则烟涛澒洞，霜飙飞摇，俊马下坡，泳鳞出水，又一境也，卒读之而皎皎明月，仙仙白云，鸿雁高翔，坠叶如雨，不知其何以冲然而清，悠悠而远也”。恭尹所说的“味淡而永”近乎此境。

恭尹精于书法，诗文中有咏砚赞笔的作品，却未见有专门的书论。若探讨他的书学思想，只能从其诗论中窥之一二。他曾说：“文以气为主，非谓其驰骤阖辟，雄健滔莽，转折万变不可穷也。作者皆以其经天纬地之才，悲悯时俗之心，超轶古今之识，不得已而寓之文章。其胸中浩浩然、磊磊然、盘勃郁积而不宣泄者，一与外物遇，如决山出泉，扣弦发矢，一往奔注不知其所极，此文之至也。”[14]又说：“诗有意于求工，非诗也。古之作者必不得已而后有言。其发也，如涌泉出地；若有物鼓簖之高深夷险，因形制流。初无定势，其浩淼之气，足以悽神寒骨；其声足以惊心荡耳；渟蓄静湛，足以陶写万汇，牢笼百态。故性情者诗之源泉也，气骨者诗之鼓簖也，境物者诗之高深夷险也。”[15]其意可用现今的语言理解为无论诗书文章，皆是人性情的产物，人受制于情感，而情感去驱使笔墨，而后自然天成，方可无意求佳乃佳。艺术创作并不是仅仅依靠纯熟的技巧和复杂的程式合成的，只有当深刻的思想与完美的艺术形式相结合，诗情和书法创作欲望才能奔涌而出。才能感动自我，感动观者，实现艺术境界的升华。

恭尹呕心沥血致力于诗和书法，这是编织其生命的两条主线。尤其是书法在恭尹晚年成了他主要的创作活动，而且他的书名愈老愈盛。“晚年求书者踵至，集中《秋园》十首之九云：‘坐为求书满，尊惭近市空。’钮琇《觚賸》云：‘独漉子工八分书法，晚年好道，结愿放生，人有乞其书者，笼禽而至，辄欣然洒翰，视禽多寡，则盈缩其书以应之，阁笔开笼，淋漓满志，其四方碑版之酬，亦即遇物买放，紫尽乃已。’与右军换鹅故事相恍惚。”[16]可想而知恭尹对书法是何等的痴情。此间，借用郑培凯对明清之际书家们的感慨而为恭尹先生感慨。

“书家一如画家与诗人，投入毕生的心血，当然希望这一切不止是在营筑一场空梦。就算人生如梦，历史文化都是梦境，投入艺术创造的感情却是真挚的，有了这种真情，艺术才不会落空，才能不朽。或许这就是明末清初的时代精神。”[17]

明末清初之际，帖学逐渐走向衰落，书法在新的思潮推动下孕育着反叛与变革，千百年来被奉为圭臬的“中和之美”不断遭到怀疑和批评，直至引发后来碑学大潮的兴起。恭尹作为总结以往又前瞻未来的书法家，却在独立进行着自己的变革方式，在隶书这种具有装饰意味的书体中适度揉入了“中和之美”的精髓，并以其渊博的学识修养，曾经沧海历炼的胸襟品格，以及对书法的透彻领悟相互自然渗化，创造出深邃而宁静的书法艺术佳构。这种风格与同时代和稍后的隶书大家皆有区别。陈奕禧《隐绿轩题跋》云：“元孝书法蔡中郎，腕力甚

劲。可与谷口颉颃也。”以笔者管见，傅山多篆籀之气而少隶意，郑簠有新意而失之造作，朱彝尊文气十足而流于势弱，金农漆书已近工艺边缘，郑燮损益八分却仅以结构变形取胜。而陈恭尹富于书法古典美的艺术作品却更具久远的生命力，与他的诗一样与我们的情感与审美极易接通。虽然岁月流逝了三百余年，读了恭尹先生的事迹，犹如神交已久；读了他的诗与书作，仿佛有“掬水月在手，弄花香满衣”之感。

注　释：

①⑨　梁佩兰《前锦衣卫指挥佥事私谥贞谧先生独漉陈公行状》。

②③　冯奉初《明世袭锦衣卫指挥佥事怀远将军陈元孝先生传》。

④　《顺德县志》卷二十五，列传五，国朝一。

⑤⑥　温肃《陈独漉年谱》。

⑦　陈恭尹《独漉堂集》之四，江村集小序。

⑧　黄仁宇《中国大历史》。

⑩　谢国桢《明清之际党社运动考》。

⑪　《顺德县志》卷二十四，杂志，五。

⑫　张应昌编《清诗铎》卷八，税敛。

⑬⑮　陈恭尹《独漉堂集》之三，梁药亭诗序。

⑭　陈恭尹《独漉堂集》之三，朱子蓉诗序。

⑯　中彦《清初梁屈陈之书法》。

⑰　《明末清初的文化生态与书法艺术》，载《中国书法》1997年，第4期。

二OO三年夏于沈水同耕堂

由智超：辽宁省博物馆

海云诸释书艺研究 *

林　锐

一　引言

明末清初是一个"天崩地坼"的大动荡时代。特殊的时世使逃禅成为许多汉族文人士大夫无奈中的选择。其结果是清初佛门所聚集的各色各样的人员也前所未有地激增,本来渐趋沉寂的禅林顿时热闹异常。在广东,由于这里是南明永历政权活动的重要基地,抗清志士比较集中,在南明失败后,大量遗民便纷纷涌入佛门。其中,以天然和尚函昰为首的海云一系成为这个特殊历史时期最重要的一个佛教门派。

海云寺位于番禺员冈乡雷峰之麓。相传南汉时有海舶遇风,祷神,风遂定,于是捐资筑院,在此地置香火田。明崇祯年间寺名隆兴寺,三水李廷辅髫龄出世住寺,时闻函昰倡道诃林,遂籍本寺田亩室庐,延函昰作开山第一祖。此后发愿行募,鼎建殿阁,并于顺治十五年建成,改名海云寺。顺治五年(1648),函昰启法于此,廷辅登具,法名今湛。[①]此后,函昰在此开法授徒,并且最终圆寂于此,期间他虽曾数次离寺到海幢、丹霞、栖贤等寺传道,但其徒众多数集中或出自海云,因此后人多以"雷峰"或"海云"代称函昰一系。如后人所编函昰师徒诗集的名称就是《海云禅藻集》。由于天然一系在佛门的重要影响,海云寺也因此从一座无名小寺摇身一变为广东名刹。民国初年著名僧人苏曼殊也曾于此短暂为僧。后来该寺被毁。

函昰(1608—1686),字丽中,一字天然,本姓曾,名起莘,字宅师。世为番禺望族。崇祯六年(1633)举乡试第二名,后因厌弃仕途而于崇祯十三年(1640)到庐山归宗寺礼空隐和尚道独为师,祝发受具,法名函昰,为曹洞宗三十四代传人。后随道独返罗浮山华首台。其父母妻子姐妹,也先后出家。崇祯十五年应陈子壮诸人之邀,开法诃林。其弟子今辩为其所撰"行状"称:"师生平古道自持,壁立千仞,提倡纲宗,眼空今古,婆心为物,至老不衰",鼎革后,"执弟子礼问道,不下数千人,得度弟子,多不胜纪。"[②]顺治五年开法海云寺。庚寅粤难之后,平南王尚可喜慕其宗风,以礼延之,一见即还山,人服其高峻。此后,他又和其弟子创立或扩建了海云、海幢、别传诸刹,又开堂长庆、归宗、栖贤等寺,道名远播,为当时岭南法门之砥柱。康熙二十四年(1685)八月二十七日圆寂于海云寺。

天然和尚本人擅长书法,其座下弟子中也有不少能书之人,而且都具有一种烟霞之气,因此,后代学者有将他们称为"海云书派"的。

---

* 本课题为广州市社会科学界联合会资助研究项目

二　一个特殊时代的书僧群体

天然和尚及其弟子的书法在广东书坛占有重要的位置,从全国范围来看,他们也是别具一格,具有一定的影响。在《中国美术全集·书法篆刻篇》(清代卷)中,就收录有今无、今释两人的作品,而同时广东的其他书家却没有人入选。田光烈《佛法与书法》一书收录的历代540余名僧侣书法家中,海云一派就有天然、阿字、澹归、石鉴、记汝、今印、今锡和今沼等八人。[③]由此可见,海云诸释书法的影响并不限于岭南地区,其重要性也得到了全国范围内的认可。

天然和尚在当时已有书名,其书法为信众所珍爱。康熙十年今无《丹霞老和尚楷书后跋》称"丹霞老人禅悦暇间作字。"[④]汪宗衍先生认为:"其书法南宫,海云诸子皆受其熏染也。"[⑤] 学界多数认为其弟子擅长书法是受到他的熏陶。

天然门下以"今"、"古"为派名,而以今字辈声名较著。今字辈中又有十人最为著名,称"海云十今",皆善书。一些曾逃禅于其门下后来又归于儒的遗民,如屈大均(法名今种)、王隼(法名古翼)等人也能书,但因其最终恢复儒者身份,以及礼天然一些居士,他们也擅长书法,因此一般不将他们列入海云诸释书法的研究范围之内。

海云诸释有这么多的书家,是明清之际遗民僧大量涌现这一独特历史文化现象的必然产物。由于天然在岭南遗民中的崇高地位,他的门下集中了大量以文人士大夫为主体的遗民僧,在这些人中间出现一批书家,也就是顺理成章的事情。离开这个大背景,就不可能产生这一个书法家群体。因此,即使是海云一系,在今字辈之后,擅书者已经寥寥无几。此外,这一书家群体的出现,还有其有其多方面的原因。

首先,天然及其座下弟子多数是由儒归禅,在俗时就有一定的书法基础。如天然本人就是一位举人,33岁时出家,"是明遗民,是名孝廉。是二是一,亦儒亦禅"[⑥],此时已应有相当的书法功底。他的弟子虽然来自不同阶层,但以明代灭亡后的缙绅遗老居多,不少人受过长期的儒家教育,有些人更是有名的文人,他们对书法至少有所涉及和了解。如今释37岁为僧,在此之前他已是南明政权的一位名臣,现浙江省博物馆尚藏有其写于崇祯十六年(1643)的行书作品。其他如今壁、今沼、今帾、今覞、今辩等出家时都已成人,有的甚至已经40多岁。

其次,对于那些少年出家的弟子,书法可能是他们的一门日课。如阿字今无十六岁从天然受戒,今渐顿修则是二十岁入雷峰,他们都必须修习书法。今无在《送顿修监寺栖贤序》回忆道:"余与顿修同游雷峰之门学性命之学,乃庚寅岁。又学为文、学诗、学书。"[⑦]书法具有陶冶性情的功能,佛门弟子修习书法,本身就具有与佛门"禅悦"相似的效果。同时他们经常也要抄写经文、语录等等,高僧大德更是经常要为信士书写一些偈语之类的语句,这些活动都要求他们必须具有一定的书法修养,正如董其昌所说:"写经必论书法,书法可传,则诵读受持者众。"[⑧]因此,历代佛门比较重视书法的学习。近代弘一大师皈依佛门后,除继续从事书法之外,其它诸如绘画、音乐之类的艺术活动都停止下来,由此也可见佛家对书法重视之一斑。

最重要的一点是,海云诸释把书法作为与俗家打交道的一种方法和途径。澹归在《孙熊襄以诗索字,戏次来韵答之》一诗中形象地描述应酬索字的情形:"落日不再中,闭西遂成

酉。虚名系天半,南箕连北斗。金吾有切训:汝罪在汝手。长操苦竹枪,石潭克墨守。退军给杂役,田荒岂能久。芦中人见招,此即逋逃薮。入林忽破胆,避笔更逢帚。”[⑨]翻开天然、阿字、澹归等人的作品集,就可发现为数不少的与书法有关的记录,其中包括品题字画、题写画赞、写对联、扇子、匾额等等。他们一方面利用书法书写一些与佛学有关的内容,借以传播佛道,一方面又以书法酬谢一些捐助寺院的施主。《听帆楼续刻书画记》卷下著录有天然和尚书《信心录册》,其题跋也谈到:“癸卯腊月六日,大雨掩室,取徧中居士卷书此。居士于吾门最诚愨,虽学道因缘尚属初机,然正欲其常置案头时一省览,与文字般若沁入既久,当有瓜熟蒂落时节也。”其目的已经表露无遗。当时也有不少人向他们索字。澹归暮年在江浙时就多次诉说笔墨之累:“临行为笔墨所累,竟不得抽身面别……委作令先堂太安人传已落稿,书横卷专遣侍僧賫纳……名园题额,辄作‘兼山’两字,并一跋请正。”[⑩]可知其笔墨之累既指受人所托作诗文,同时也包括写字。太多的应酬让他们有时感到力不从心,澹归曾建议今锡说:“临池弄石,以娱晚景。细楷多书,亦宜谢绝也。”[⑪]在当时,他们的书法作品已经常被人收藏。即使一些化缘的信札,也被素未相识的人珍藏起来。如澹归曾题写自己的手札:“此札在甲午寓虞山东皋为谋食发。时与乐读尚未识面。今己未客于半塘,吾两人始相见……乐读耐烦留此手札,澹归耐烦不死,重见此札;乐读更耐烦索题此札。”[⑫]

三 天然、澹归与阿字书法的比较

天然和尚本人在世时已有书名,其座下弟子也多为能书之辈。拒朱万章先生的统计,光天然座下的“今”字辈弟子中,善书者就达 15 人之多,大部分有书迹传世。[⑬]对其书法作品的整理,学界已做了不少的工作,我们在此得以省略逐一的介绍,以避免不必要的重复。在他们中间,天然、澹归和阿字三人从其社会经历、文化背景、出家原因乃至书法创作都是比较有代表性的,因此,下面我们将重点对他们之间的关系进行分析。

天然和尚作为海云诸释乃至当时岭南遗民的领袖人物,其出家前的经历带有明显的神秘色彩。相传他降生时有“紫衣包胎”;自小就与僧人结缘;13 岁时已能提出“太极究为何物?且两仪未生,极从何往?两仪既判,极从何去?”这样颇为玄妙的问题。27 岁上京会试不第后南还至吉州,卧病金牛寺,起坐祷十方佛,而夜感异梦,汗透重襟而病顿愈。崇祯十二年(1639)再次辞亲北上时,父亲祝愿他:“此行当得官帽归。” 他却回答道:“帽子倒有一顶,只恐不是乌纱。”虽然他早年也曾与友人纵谈当世物,以康济为己任,但所有这些事件都揭示天然与佛教的深厚渊源,出家对他来说是一件自然而然的事情,这一过程几乎没有受到外部因素的影响。所以陈恭尹说他“垂老尚闻勤梵行,太平先已薄儒官”(《寿雷峰天然禅师》)。因此,他对禅学能够有比较专心而且颇有成就的研究,这可从他的为数不少的佛学著作那里得到证实:《愣伽心印》四卷,《首楞严直指》十卷,《金刚正法眼》,《般若心经论》,《天然昰禅师语录》十二卷,《天然和尚同住训略》等。[⑭]这一点也正是他与当时许多逃禅的遗民的不同之处。同时,这也说明他是一位佛学修养很高的禅师。学界普遍认为他是一个“外禅内儒的遗民僧”[⑮],“虽处方外,仍以忠孝廉节垂示及门”。我们认为,儒家的思想及品行自始至终地

在天然的身上存在,但作为一名僧人,他绝对是一名合格的高僧。作为清初岭南佛门的中流砥柱,其佛学修为自不可小视。

天然的书法,麦华三先生对其评价甚高,曾谓:“吾粤高僧之能书者,以函昰为最有名。”[16]其书法渊源,普遍被认为出自李北海和米南宫两家。如麦华三先生谓其《行书阿侍者诗偈》书法北海,极得笔意。马国权先生称其《行书栖贤山居诗轴》(何耀光藏)结体用笔近米南宫,而“惜暗夜笼月,停光昼薄云”行书轴则跌宕多姿,似得北海。[17]而从一些书迹看,有的字还有苏东坡的笔意。这说明天然书法的师承并不只一家一法,而是广收博取。陈永正先生评其“书法格调甚高,真是纯出‘天然’,无一丝毫造作意”。[18]从作品的形态分析,《行书栖贤山居诗轴》“萧散自然,淳厚古茂,绝无鼓弩惊奔之笔,当非仅从临池中来,这是跟他在学问、禅理等多方面的修养分不开的”。[19]行书对联“浅深绿树藏茆屋,开落红花荫草篱”“笔势夭矫,间有李邕体格,而大小粗细则任意为之,全篇虽为行楷,而有草书的灵动之气”。[20]《行书五绝诗轴》(广东省博物馆藏)字型大小错落,疏密、黑白对比明显,用笔粗健雄浑,不事雕琢,率意之中有无穷意味。这三件作品可作为他的不同风格作品的代表,也代表了不同的精神面貌。如《行书阿侍者诗偈》近于《行书栖贤山居诗轴》,而《行书浴日亭诗轴》则近于对联。

澹归和尚今释(1614—1680)是浙江仁和人,虽非粤产,但其一生与广东有着紧密的联系,因此一般都将他作为粤人对待。他与天然的出家过程是截然不同的两条路子。他早年中进士为官,后来又在永历小朝廷任职,因进言而受诬下狱,几拷掠致死,狱成遣戍。押解途中遇清兵,押解者逃窜,他便入桂林茅坪庵剃度,法名性因。顺治九年行脚入广州,礼天然于雷峰,易名今释。他一生坎坷,无奈中才逃入空门。其性格也与天然不同,尤其是出家后与权贵的一些交往也受到人们的一些非议。因此,他对书法的学习与理解必然与天然有些距离。

澹归被认为是广东明末清初名僧中书法艺术最精的一位。[21]简经纶《琴斋论书》称:“张菊生所藏今释书轴,大有《书谱》所云‘绝岸颓峰之势、临危拒槁之形,’‘亦犹枝干扶疏,凌霜雪而弥劲;花叶鲜茂,与云日而相晖。’良可贵也。”[22]《行书请雷峰天然老人住丹霞启卷》(广东省博物馆藏)亦可当此评。此卷行笔劲挺精整,沉着痛快,结体攲侧取胜,行间茂密,错落有致。其字型上部多数倾向左侧,这种习惯带有明末的特征,在徐渭、王铎等名家的行书中都能见到。这件作品还使用了不少异体字,这种习惯在晚明书坛也极为流行。《行书叶侯画佛诗卷》(广东省博物馆藏)也有类似的特点,只是略为豪放而已。可见澹归虽然也取法古人,但更多的是受到当时的时代书风影响。《行书古松诗轴》(广州美术馆藏)结体、用笔较为接近《行书题画马图诗轴》(广东省博物馆藏),少了跌宕奇崛之势,但尚不如后者萧疏放逸。《广东文物》所载《行书索我于南山之南北山之北》,则显得较为内敛,多了肃穆恬淡之气。此外,还有《行书载庵诗卷》(广东省博物馆藏),《琴斋论书》评论说:“写来古澹飘飏,而其致则甚婉,自属名作,不可多德。”[23]值得一提的是,这几件手卷都是洋洋洒洒数百字的长篇巨制,甚为难得。

阿字和尚今无(1633—1681),幼而遭乱,年十七就抵雷峰依天然和尚,是天然的首座弟子。他是天然的首徒,曾经奉师命赴关外探望师叔剩人和尚函可。他颇得天然的重视,曾为天然的著作写序。有研究者认为,“在函昰诗僧集团中,他实际是众僧之间的主要联络者。这一

集团之间的诗书往来常常是借这位游方僧来沟通的。”“在岭南的海幢、海云派中，今无的实际影响仅次于函昰，可见他在当时的诗僧中地位之高。”[24]阿字的书法也颇负盛名，李仙根《楚庭书风》谓其所收诸今书法中“今释、今无尤精妙绝伦。”[25]麦华三称他“书宗北海，得其瘦硬。擅逆入平出之法，极有姿态，轩昂磊落如古大夫，大有李思训碑笔意，令人气舒焉。”[26]他的《行书墨妙歌轴》（山东省博物馆藏）写得中规中矩，虽然具有李北海的某些特征，但在修长的字型以及一些用笔，也带有浓厚的米南宫味道。其作品的一个明显特征就是字型大小变化极为悬殊，这一点在《行书望五老峰》中发挥到了极致，该作较之前者，更显自然率意，结体随意大胆，字型错落，其中“势”、“尽”等笔画复杂的字反而写得极小，这竟与《张猛龙碑额》有暗合之处。其字的结构通常拉得极长，远远超出常人的想象。其结体左右错落的特点明显出自苏东坡，并且将其发挥到了极致。他的用笔和体态普遍有一种涵刚健于婀娜的意味，含蓄蕴藉，韵味无穷。

值得注意的是，上述三人的作品都有多种面目，各人不同风格作品之间的反差很大，这在一般人那里是很少见的。不但他们如此，在今字辈的其他书家中，也有这种现象。如石鉴今覞，其传世的《行书张说品文轴》（广东省博物馆藏）及《十六应真册》的对题（刊于《广东文物》），个性不强，恪守古法，均明显取法于苏东坡，澹归也说他“字出于苏”，[27]而另一件刊于《广东文物》上的《行书袈裟岭诗》，苏字味道仅在捺笔中略有体现，其它诸如结体拉长，用笔放逸等特征，与前面这两件作品大不一样，有风神萧散之感。而这些风格不一的作品，我们现在还很难断定它们之间必然有前后的发展关系。这是一个非常有趣而且值得注意的现象。

四 “海云书派”辨

由于天然及其不少弟子都擅书，所以有些研究者就将他们的书法统称“海云书派”。“海云书派”一名，最早出自汪宗衍先生的《明清之际广东书画家》一文，其后得到了一些人的应和[28]。其主要依据是他们的书法都有一种“山林气”或者“烟霞气”，而且天然众弟子多出自海云寺，临池又多仿天然的书体。这种看法其实可以上溯到麦华三先生的《岭南书法丛谭》。他在评点天然的书迹时说：“观其阿侍者诗偈，书法北海，极得笔意，海云诸今所从出也。”但我们认为，“海云书派”的提法是值得商榷的。

“书派”是“书法流派”的简称，对于流派形成的条件，胡传海先生的有关论述具有一定的代表性：“综合起来看，书法流派的形成是在一定的历史条件下开始的；同时，所处此流派的书家必须有共同的价值取向和认知心理；其次，在创作方法上也比较一致，起到同义重复，加深流派的表现特色；再者，流派必须有一个比较集中的口号或目标，使其区别于历史上的任何其他艺术个人或团体；另外，流派的书家处在同一水准，其探索方向是多元的；最后，学派中必须具有领袖人物，像扬州八怪就以郑板桥为旗手。”[29]美术史论家关于画派形成条件的探讨也有参考作用。如周积寅先生就主张，画派的成立，必须具备以下三个条件：“其一、必须有一批风格相近的画家组成的画家群（自觉的或不自觉的）。其二、必须有共同思想感情及

创作主张，或由于表现方法、艺术技巧方面的类似而与另一批风格相近的画家群相区别。其三、必须有画派的开派人物，是一个具有延续性并有师承关系的画家群。”[30]两人对于流派的表述有一定的差异，也各有侧重，但其基本内容是相近的，即：有一批风格相近的书（画）家组成的群体，其风格必须能够与其他群体相区别；他们具有共同的思想感情、价值取向和认知心理，有比较一致的创作方法；这个群体还要有开派人物或领袖人物。这几点应该是书派形成最基本的条件。

我们用这些条件来衡量所谓的“海云书派”。客观地讲，它已符合了其中的大部分条件：有领袖人物天然和尚，也有比较一致的价值取向和认知心理，风格也相对比较接近。但关键的一点是，“海云书派”的艺术风格是否能够区别于其他群体呢？

正如研究者基本一致的观点，海云诸释的书法共同具有一种“山林气”或者“烟霞气”，这也是持“海云书派”论者的一个重要根据。但是，当我们把眼光放远，考察历史上的禅僧书法时，我们就能发现，这种所谓的“山林气”或者“烟霞气”其实是在大部分禅僧书法中普遍存在的一种共同特征，而非仅仅是海云诸释所具有。

众所周知，其隶属不同的社会阶层和群体的艺术家，因其具有不同的文化背景、不同的思维方式以及不同的审美趣味，会导致不同艺术风格的产生，而在同一群体内的艺术家风格会相对趋于一致。如清初杨宾在《大瓢偶笔》中总结不同身份的人的书法特征时说：“帝王书有英伟气，大臣书有台阁气，僧道书有方外气，山林书有寒俭气，闺秀书有脂粉气。”[31]这些特征有一定的稳定性，不因时间、地点的变化而明显不同。僧人作为社会上独特的一群，他们有共同的宗教信仰、类似的思维方式、相近的生活环境与审美趣味，而受社会上的政治变化、时代风尚的转移等外在因素的影响相对要少，因此，他们在艺术表现上有大体一致的艺术风格。如禅僧的诗歌，很早就被人戏謔和讥讽为“蔬笋气”或“酸馅气”。有学者对此解释道：“僧徒素食蔬笋、酸馅，因此用来比喻出家人的本身，也用蔬笋气和酸馅气来嘲笑僧人作诗特有的腔调和习气。”[32]在美术史论界，也有学者以“山林体”来概括僧人绘画的特征。如李铸晋先生就以“山林派”来描述明末清初广东僧人绘画。[33]对于书法，宋人黄伯思《跋景福草书卷后》称：“然僧书多蔬茹气，古今一也。”[34]由此可见，僧人的艺术风格在总体上确实有其自身的特点。在这里，黄伯思所谓的“蔬茹气”，大体与杨宾所说的“方外气”相同，也与禅诗的“蔬笋气”或“酸馅气”含义相近。我们认为，海云诸释书法中的那种“山林气”或“烟霞气”，就是“蔬茹气”的另一种显得比较高雅的表达方式，两者应该比较接近。因此，“山林气”或“烟霞气”这种艺术风格应是禅僧书法所具有的一种共同特质，这种特质具有历时性，并非某时某地的哪一群书僧所特有的。

在海云诸释的书法中，我们确实能或多或少地看到这么一种特征。除此之外，他们之间是否还有一种有别于其他僧人书法的共同特征呢？

持“海云书派”论的另一个论据是天然“众弟子临池，多仿其体”。从前面对天然、澹归、阿字等人书法的分析可知，澹归、石鉴、乐说、今帾、今壁等人出家时已是颇有名气的文人，在一般的情况下，他们此时的书法已经具有相当的基础，并且已有自己初步的面目，他们的书法渊源与天然并无必然的联系。从上面对天然、澹归与阿字等人书法的介绍来看，他们的风

格不但各不相同,而且各人本身也有多种面目。从现在所能见到的诸今作品来看,其形态、精神都是有一定差别的,他们的作品各具个性,形成了多姿多彩的艺术面貌。实际上,即使是从少年时就追随天然的阿字,他的书法与天然也是明显不同。如果说天然对他们书法的影响,我认为更多的是一种“山林气”的熏陶。而这种熏陶,应视为是无意识的。在他们每个人不同风格的作品中,也并不是每一种风格的作品都具有明显的烟霞气。另外,在擅书的诸今中,今白、今沼、今锡、今普、今但、今冉等人的书迹目前还没见到,说他们的书法取法天然,也是比较勉强的。而且以前的研究多集中于天然及其今字辈弟子,而对古字辈弟子缺乏重视,如古键曾经为天然写刻《梅花诗》,应该也是能书之人,但平时很少人提及;屈修应该属于海云门下的古字辈弟子,也从来没有人把他和海云诸释的书法联系在一起进行讨论。

如果非得将海云诸释的书法归为一派,我倒赞成李遇春先生“山林体”的提法,他认为这“是广东僧人经过长期的修行和施教所形成的一种具有地方色彩的书体”。[35]列入这种“山林体”的书家既包括了海云诸释中的书家,也有当时或略早于他们的德清(1546—1623)、成鹫(1637—1722)、大汕(1633—1705)、通岸、超逸、通炯、赖镜、真朴等释氏书家。

五 从海云诸释的书法看禅宗与书法的关系

关于书法与佛法(主要是禅宗)的关系,这本身就是一个重大的课题,学界已有作了很多的工作,其中田光烈《佛法与书法》是一部比较系统的研究著作。我们在此无法也没必要进行深入系统的论述,仅就海云诸释书法这个例子来作一点讨论。

以书法的形式书写佛家经典和造像题刻,可能是早期佛教与书法结缘的主要方式,也是佛教与书法最基本的一种联系。这一点可以从现存大量的晋、南北朝时期的写经、刻经等实物得到证实。此后一千多年中,不论是著名书法家、高僧大德,还是普通信众,都通过写经来表达对佛教的信仰和理解。在海云诸释那里,这种传统仍得到继承。如天然61岁时曾手书《法华经》七卷;[36]今辩(乐说)也曾经“血书《法华经》,奉恭栖贤道场,安之舍利塔前,使其亡亲得增福慧也”。[37]卷十另外就如上面所提及的,佛家通过书法活动宣传佛法,广结善缘,以书法作佛法。书法就这样在实用的层面与佛法联系起来,而且这种以实用为基础的联系是最直接而且是比较牢固和长久的。

但是,书法与佛法这种以实用为基础的联系只是表层的,它们之间的深层联系,主要体现在佛家尤其是禅宗思想对书法理论和创作的影响上。

禅宗出现以后,由于其独特的世界观、思想和思维方式,很快就对中国的文艺、美学思想产生巨大的影响,有人把它与孔子、庄子、屈原及市民倾向的文艺、美学思想并列为中国美学的五大主干思想。[38]唐代书僧辩光就曾谈及书法与佛法的深层联系:“书法犹释氏心印,发于心源,成于了悟,非口手所传。”(见《佩文斋书画谱》卷六)唐代以后的书论则更多地被烙上有禅宗思想的印痕,特别是苏轼、黄庭坚、董其昌等人,更是以禅论书,对后世影响甚大。这种风气,在明代晚期尤盛。禅宗讲究“不住不著”、“不离不染”,要求人们解脱事事物物的染著束缚,去染归净,回到心体的澄明本然。这体现在海云诸释的书法上,就是在它们那里看不到

大喜大悲的感情宣泄，而是含蓄不露，对于技法不粘不脱，充满高妙空灵的意味。禅宗又主张"教外别传，不立文字，直指人心，见性成佛"，强调人自己的觉悟与自信，反对任何执着，对教条、偶像采取否定的态度，甚至焚烧佛像、呵佛骂祖。这有利于艺术家们发挥主体意识，不受教条、成规的限制，敢于突破古人的藩篱，从而形成自己的艺术风格。在海云诸释的书法中，我们也可以看到不少无依无傍的作品，既摸不清它们的来路，也没有受到太多规矩的束缚，强调个性的表达。前面谈到天然、澹归、阿字和石鉴等人的书法同时具有多种风格，可能也与禅宗中临机触发、即事会心的思维有关。当创作出现一种直觉顿契、恍然顿悟的时候，他们没有事先规定的格式，也没有标新立异的念头，而是完全根据表达审美的需要来自由发挥，从而会产生意想不到的艺术效果，而不拘泥于原有的风格，不执著于自我，也即是禅僧在禅修时由无我、有我而进入的忘我境界。

海云诸释对于书法的论述不多，而论诗的言论则相对较多。由于诗、书有相通之处，所以我们在此把它们结合起来，了解一下他们对书法的一些看法。康熙十年六月，今无作《丹霞老和尚楷书后跋》："丹霞老人禅悦暇间作字，今年六十有四，而喜书此小幅，精到健媚，殆烟云泉石之致，为慧光浑融所用，道韵深稳，非小技雕虫可能仿佛者。宜其月满千峰，钟鸣独院，法云深处，一座岿然，而能使霜颅顶之侣，胸中如洒。计此风神，当与赵州、南阳问法腊而指庭树也。"[39]可知作书是他们的余事，其书法超越了那些斤斤于技法者，能够自抒胸臆，追求一种烟云泉石之致。今无《丹霞天老和尚古诗序》说："天道人晶莹圆湛，中恬靡激。既无噩梦，又薄雕虫，而一种磊砢沉郁，骎骎劲挺，起正雅而溺糜嫚，掩初盛而联汉魏……故大雅之音尚其恬淡。"[40]表达了相同的思想，并指出"大雅之音尚其恬淡"的价值取向。他在《丹霞诗序》又谈到："雷峰天老人深于入山之致，相随诸子亦皆骨具烟霞，鼍鸣鳖应，故其一唱万和，如天籁所触，别具幽响，非如诗人韵客，构雅什于文心，逸清言于云路，作区区绮丽观也。"[41]说明他们都具有烟霞之气，不同于一般诗人的"区区绮丽"。他在《题王子久墨迹后》中又认为："所谓艺由己立，名自人成，能发摅自己本然一段，不加做作，艺自胜人。"[42]这种思想正符合禅宗"自识本心，即心是佛"的主张。澹归在《答沈尚庐文学（又）》中论诗与禅："诗人写景有入微处便得禅意，禅人见地有独脱处又得诗机。但不可与讲求格律者言耳。"[43]认为诗机与禅意有可通之处，而且也反对讲求格律。这些言论均可移作书论看待，对照他们的书法作品，可以领会到他们对书法的主张。康熙十四年陈子升《喜天和尚自庐山归雷峰》有"乡园幸附匡山侣，羞号青莲与右军"之语，[44]透露出他们在诗歌书法上都不依傍于古人的思想。这一点也是从禅宗中来。

禅宗的某些思想和观点容易把人导向狂怪一路的美学主张，特别是晚明时期，狂放不羁的风格充斥于包括书法在内的整个文艺领域。海云诸释生于明末，其书风虽然不拘成法，但没有流于狂怪。这可能与天然和尚持律甚严有关。天然曾经刻行《天然和尚同住训略》；汤来贺《天然和尚塔志铭》也说他"所立规矩，整肃森严"。[45]他在刻德清《心经直说》的跋语中批评道："宗门流弊，今日为甚。究其始，皆由浮慕之士，不从生死发心，以大道为名闻之资，以名闻为利养之实。持此心行，未有不错会古人向上之语。"他刻此书的目的也就是为了"深救禅病"。[46]这种态度决定他们虽然习禅，但不会变成野狐禅，他们的书法思想和实践也自然体现

他们对禅宗的这种看法。

六　对“烟霞气”的一点理解

包括海云诸释在内的佛家书法普遍具有一种“烟霞气”,这是学界比较统一的认识。那么,烟霞气有哪些具体的特征呢?

李遇春先生这样总结带有烟霞气的“山林体”的具体形态:“以运用中锋为主,行笔忽略轻重、粗细、疾缓的技巧变化,而取气势上的连贯;结体不重收宫、简约使转、随意伸缩等,貌似粗犷、闲散,实为追求纯任自然的质朴。”[47]这是比较中肯的总结‘我们也可以用来描述烟霞气的特征。从海云诸释的部分作品来看,我们能够看到这一点。它们的用笔提按的变化不太激烈,转笔处很少顿挫,不见干枯狠劲的笔触,有时笔画有时拉得很长,但都比较蕴籍;结体上不依常规,偏旁的位置经常有些错落,大小明显,显得比较轻松、随意;结体和布局有时会有象天然《行书五绝诗轴》那样的疏处愈疏、密处愈密、黑白对比明显的情况。整体上显得不假绳削、不守成法、自然简洁、不激不厉,似是信手挥写,含蓄中见性情,无法中生万法,有一种古淡萧散的意境,给人一种与世无争的感觉。

综观海云诸释的书法,其总体的审美倾向是古淡萧散。禅宗重视静默观照、沉思冥想,在艺术表现上往往采用简洁平淡的语言,不事雕饰,与此相关的,就是在艺术意境上倾向于清寒幽静、冲淡含蓄。明代董其昌以禅论书,他认为书法的最高境界就是淡,这方面他有很多的论述,后人也作了不少的阐释。[48]海云诸释的书法中,李遇春先生认为只有一部分属于山林体,而写这些山林体的高僧同时也仍然写有本色书法。但我们前面已经提到,天然、澹归等人的书法作品呈现出不只两种的风格,在这些不同风格的作品中,很难把他们截然分开。我以为,烟霞气在李先生所称的“山林体”一路的作品中非常明显,但不能肯定它不存在于在其他作品中。

烟霞气作为僧人书法的一个重要特点,是与佛教的思维方式、思想和生活体验有关的。在早期的写刻经作品中,已能看到其端倪。如有人评论泰山经石峪摩崖“运笔内敛,不露锋芒”,“从作品局部到整体,传达出作者积极的创作意识、恬淡的情怀和丰富的内蕴。”[49]近代弘一法师这样也形容自己的书法:“朽人之字,所示者平淡、恬静、冲逸之致也。”[50]上述这些特征与海云诸释的烟霞气虽然不能混为一谈,但其相同之处还是明显的。这说明释氏书法普遍存在一种共性。但具体到上面总结起来的烟霞气,则并不是所有的僧人书法都具有这一特征。如道忞的书法,就被认为是一种春风得意的廊庙体。[51]熊秉明也认为禅诗、禅画和禅书都有它的一定的特点,“石涛的书画并不突出地代表禅画和禅书”。[52]至于清末竹禅和尚所谓的“九分书”,自称是在“八分书”的基础上新创的,“所加一分即禅味矣”,意颇自得。但其实其书执着于自立门户,刻意求禅味,有太多雕琢痕迹,并无多少烟霞气可言。如果硬要称为“禅书”,那只能是一种庸俗的“禅书”,根本无法与海云诸释的书法相提并论。另一方面,一些不是佛门弟子的书法家,由于其人生经历、审美观点与禅僧有相同之处,其书法作品也可以具有烟霞之气,杨宾把僧道书法归为一类,认为它们具有方外气,正是这一道理。因此,我

认为，烟霞气并非广东僧人书法所独有的特征（如与海云诸释大致同时的四川破山和尚海明，其书法体势与他们就比较相近），只不过在明末清初的广东释氏尤其是海云诸释的书法中得到比较集中的体现而已。

以海云诸释为代表的清初岭南释氏书法，是特殊历史时期的特殊产物，是岭南书法史上的一朵奇葩，在中国书法史上也有其独特的地位。海云诸释已经成为历史的记忆，但他们的作品依然向我们展示他们的情感和智慧。它们特殊的美学追求、审美价值和表现方式，对于当前书法界兴起创新，无疑具有借鉴和启迪意义。

注 释:

① 参见民国《番禺续志》卷四十一"古迹 寺观"、卷三十六澹归《雷峰海云寺碑记》及《海云禅藻集》等。

② 转引自汪宗衍《天然和尚年谱》,(澳门)于今书屋出版。

③ 田光烈《佛法与书法》,第三章,河北人民出版社,1991年5月。

④ 今无《光宣台集》卷十。

⑤ 汪宗衍《天然和尚年谱》,(澳门)于今书屋出版。

⑥ 张维屏《天然和尚像赞》,见《瞎堂诗集》卷首。

⑦ 今无《光宣台集》卷六。

⑧ 董其昌《容台集》,《明清书法论文选》,上海书画出版社,1994年4月,第245页。

⑨ 今释《徧行堂续集》,卷十二。

⑩ 今释《与查王望给谏》,《徧行堂续集》,卷十。

⑪ 今释《与解虎都寺》,《徧行堂续集》卷十。

⑫ 今释《题甲午与聂乐读手札后》,《徧行堂集》卷九。

⑬ 朱万章《幽寂的情怀——天然和尚和海云书派》,载《岭南金石书法论丛》,文化艺术出版社,2001年4月。

⑭ 详见汪宗衍《天然和尚著述考》,附于《天然和尚年谱》。

⑮ 蔡鸿生《清初岭南佛门事略》,56页,广东高等教育出版社,1997年7月。

⑯ 麦华三《岭南书法丛谭》,广东文物展览会编:《广东文物》,上海书店影印,1990年。

⑰ 马国权《明清广东书势》,广东省博物馆、广州美术馆、香港中文大学文物馆:《明清广东法书》,1981年11月,香港。

⑱ 陈永正《岭南书法史》,66页,广东人民出版社,1994年8月。

⑲ 马国权《明清广东书势》,广东省博物馆、广州美术馆、香港中文大学文物馆:《明清广东法书》,1981年11月,香港。

㉑ 陈永正《岭南书法史》,66页,广东人民出版社,1994年8月。

㉑ 马国权《明清广东书势》,广东省博物馆、广州美术馆、香港中文大学文物馆:《明清广东法书》,1981年11月,香港。

㉒ 广东文物展览会编:《广东文物》,上海书店影印,1990年。
㉓ 广东文物展览会编:《广东文物》,上海书店影印,1990年。
㉔ 覃召文《岭南禅文化》,145页,广东人民出版社,1996年12月。
㉕ 广东文物展览会编:《广东文物》,上海书店影印,1990年。
㉖ 麦华三《岭南书法丛谭》,广东文物展览会编:《广东文物》,上海书店影印,1990年。
㉗ 澹归《题石鉴和尚遗墨后》,《遍行堂续集》,卷九。
㉘ 参见陈永正《岭南书法史》、朱万章《岭南金石书法论丛》。
㉙ 胡传海《水墨氤氲》,278页,复旦大学出版社,1998年12月。
㉚ 周积寅《 吴派绘画研究》,1页,江苏美术出版社,1991年6月。
㉛ 见《明清书法论文选》,566页,上海书画出版社,1994年4月。
㉜ 周裕锴《中国禅宗与诗歌》,第47页,上海人民出版社,1992年7月。
㉝ 李铸晋《明清广东山水画之发展》,《明清广东各家山水画展》,1973年,香港。
㉞ 黄伯思《东观余论》,《中国书画全书》第一册,872页,上海书画出版社,1993年10月。
㉟ 李遇春《浅释明末清初的广东释氏书法》, 广东省文物鉴定站编:《文物鉴定与研究》,文物出版社,2002年10月。
㊱ 见《天然和尚年谱》。
㊲ 今释《与庐山诸位大师》,《偏行堂续集》。
㊳ 参见李旭《中国美学主干思想》,中国社会科学出版社,1999年7月。
㊴ 今无《光宣台集》卷十二。
㊵ 今无《光宣台集》卷五。
㊶ 今无《光宣台集》卷六。
㊷ 今无《光宣台集》卷六。
㊸ 今释《偏行堂续集》卷十二。
㊹ 转引自汪宗衍《天然和尚年谱》。
㊺ 见函昰《瞎堂诗集》。
㊻ 转引自汪宗衍《天然和尚年谱》。
㊼ 同㉟。
㊽ 参见《中国书法全集 董其昌卷》,荣宝斋出版,1992年2月。
㊾ 耿鉴《论佛教刻经书法的流变》,《20世纪书法研究丛书——历史文脉篇》,上海书画出版社,2000年12月。
㊿ 弘一《致命马海髯书》,《弘一法师书法集》,上海书画出版社,1993年12月。
51 同㉟。
52 熊秉明《佛教与书法》,见《20世纪书法研究丛书——品鉴评论篇》,上海书画出版社,2000年12月。

林锐:广东省文物鉴定站

清初岭南佛门书法研究*

谢光辉

一　引言

明末清初是岭南书法历史上最为繁荣的时期之一。其中，佛门书法的繁荣是其一大特色。

明清易代之际,江南、滇南和岭南一带的明遗民纷纷遁入空门,逃禅成风。岭南地区的逃禅倾向尤为突出,出现了一种“士大夫僧侣化”的现象。“沧桑之际,粤中士人多从彼教游,所谓十家王谢九为僧也。”①由于这种僧人原先具有较高的文化修养,很多人在诗文书画方面都有较高的造诣,加上僧人独特的生活方式和思维境界,以及当时的社会环境的影响,使这一时期的佛门书法家的作品具有一种独特的风格,佛门的书法创作也空前的繁荣。此时的释氏书法名家,有著名的髡残、八大山人、石涛和尚以及云南的担当(普荷)等。在广东,则有以天然和尚函昰及其门下弟子以及成鹫、大汕、道忞等为代表的一大批释氏人物。

天然和尚函昰是曹洞宗的第三十四代传人。他本人擅长书法,其座下弟子近百人,而擅长书法者近二十人,包括今无、今覞、今释、今辨、今載、今印、今向、今诏、今锡、今音、今再以及屈修等。岭南三大家之首的屈大均,也曾逃禅于天然门下,法名今种。他们的书法,端庄流丽而又自然野逸,既具有书卷雅致同时又弥漫着一种山林烟霞之气。由于他们都出自番禺的海云寺,而且声势浩大,隐然成为一大流派,故后人便将他们称为“海云书派”。海云书派之外,临济宗的道忞和尚也以书法名于世,被誉为“僧中右军”,曾入宫与顺治皇帝谈禅论书。其他如成鹫、大汕、真朴等人的书法也各具特色。他们的书法,与海云一系互为表里,遥相呼应,成为此时广东书坛的一大景观。它们的出现,使清初岭南书坛呈现出一种多元格局,并更具其地域性的特色。

二　清初岭南佛门书法现象产生的背景和原因

岭南是中国禅学的发祥地。自汉代佛教传入东土,到六朝时菩提达摩祖师西来,他的最早落脚地即为岭南的广州。在广州的下九路,至今仍保留有佛祖“西来初地”的遗迹。中国第一位禅学家牟子,也出在岭南。特别值得一提的是中唐时首创南宗禅的六祖慧能,他也是岭南人。柳宗元《赐谥大鉴禅师碑并序》说:“凡言禅皆本曹溪。” 又弘赞禅师之塔志铭曰:“宗风西来,粤疆是即。爰及《楞严》,广州初译。五岭巍巍,斯为佛国。曹溪发源,演于希、寂(希

* 本课题为广州市社会科学界联合会资助研究项目

迁、慧寂)。万派千江,皆其涓滴。"这里所说的"曹溪",地处粤北的韶关,是慧能说法传道之所,故南宗禅又称"曹溪禅"。进入唐宋时代以后,新兴的南宗禅独领风骚,成为中国禅学的主流。其后的曹溪之禅,花发五枝,不仅铺向全国,更流行于岭南,使之传灯不绝,不断开创出岭南禅学的新局面。如五代云门宗的鼎盛,宋明临济宗的发展,清初曹洞宗的昌明等。因此,岭南又被称为是中国佛教的滨海法窟,高僧辈出。正如清初学者潘耒所说的:"岭南素称法窟:六祖唱道于曹溪,匡真开宗于云门,大颠盛化于潮阳。近则大埔出木陈,珠江有天然,博罗产剩人,皆杰出丛林者。"②

清初是岭南禅教最为繁盛的时期之一。岭南的佛教发展到元代之后一度曾出现停滞,元代之后至明代中叶之前的岭南僧传寺志几乎是一片空白。到明中叶以后,情况才发生改变。这与晚明个性解放思潮的泛起有着密切的关系。从明代中后期开始,意识形态领域出现儒释协调和融合的新气象。此时的士大夫喜好谈禅,宋代程朱理学一变而为明代的陆王心学。心学提倡"明心见性",与禅宗的提倡"自性是佛",可谓是不期而合。在岭南,陈、湛理学崛起。其对于自然人性的强调以及贵在"静悟自得"的思想,在弘扬儒学的基础上也为禅学的兴盛营造了一个良好的意识氛围。特别是当时著名的禅僧德清遣戍广东,以其儒释合一的思想传道说法。他中兴曹溪,重振光孝,奔走岭南各地,极力宏扬禅教,使当时的岭南禅学得到了较快的发展。到了明末清初,由于国变促使不少士大夫逃禅,也由于统治者的大力提倡,岭南禅教的发展更为迅猛。在战争的废墟中,一座座寺院拔地而起。清初岭南的佛寺,几乎是不可思议地突然达到了它的顶峰。此期的禅教中,也产生了许多杰出的代表人物,如函昰、函可、成鹫、道忞、大汕等。他们在中国禅宗史上有着突出的地位和贡献。

清初岭南佛教的兴盛,客观上固然是由于统治者的重视和大力提倡,但更主要的还是因为有大量遗民的逃禅。据清初广东巡抚刘秉权撰《重修庆云寺山门护殿记》载:"世祖章皇帝手辟中原,立纲陈纪之暇,闲召高僧与谈佛乘。于是天下翕然响风,知佛之为教,亦牖民于善之一道也。我平南王之镇粤也,二十年来创立修建若曹溪、大佛诸寺不下数十所。而世子少保公、都保公复推王意而广之,凡名山邃谷,古刹梵宇,游辙所经,悉令还振鼓钟,绮绣相望。"③这里所说的平南王,指的是清初"三藩"之一的尚可喜。尚可喜是一个双手沾满广州人民鲜血的刽子手。他于顺治六年(1649)攻陷广州,纵兵屠城达七日之久,造成了一场"海珠海水流腥血,十万生灵冤莫雪"(成鹫诗句)的人间惨剧。据《番禺县志》的记载:"尚可喜等屠城,死者七十万人。"就是这样一个杀人魔王,却又是一个佞佛护法的信徒。他曾大力修葺南华寺,还曾亲自筹建广州大佛寺,捐资兴修海幢寺、海云寺,一再礼请高僧讲法问道。一时间上行下效,掀起了一股修建寺院的风潮。由于统治者的庇护,大量的佛寺僧众免受战火兵燹的洗劫,得以幸存。据凌扬藻《岭海诗抄》中记载:"广州既屠,民室遂空。……惟佛地以信奉得留。"因此,佛门又成为乱世中最好的避难之所,吸引了大批的遗民逃禅于此,成为遗民逃禅的渊薮。正如邵廷采在《遗民所知传》自序中所说:"明之季年,故臣庄士往往避于浮屠,以贞厥志。非是,则有出而仕者矣。僧之中多遗民,自明季始也。"当时的岭南,也和江南和滇南一样,僧舍尼庵成为那些抗节自全者的政治避难所,涌现出一浪高过一浪的遗民潮。这其中,又以珠江三角洲表现得最为明显。而此间著名高僧、曹洞宗第三十四代传人天然和尚函昰,

则成了岭南遗民的精神领袖。汪兆镛重刻《海云禅藻集序》:"吾粤士夫,夙尚气节。明社既屋,义师飚起,喋血断头而弗顾者继踵相接。而天然老人识烛几先,盛年披缁,开法于番禺雷峰之麓海云寺。沧桑后,文人才士以及仳离故宦多皈依受具。"据陈伯陶《胜朝粤东遗民录》卷四的记载,先后皈依天然和尚座下的"今"、"古"两辈(按"道函今古传心法"的字序取法名)男女遗民,包括剃度者和居士,共百余人。遗民的大量涌入,对此时佛门的影响甚巨。一方面,遗民的僧侣化,极大地改变了佛门成员的知识结构,提高了佛门的整体文化素质。遗民的前身多为文人士大夫,出身知识阶层。天然座下的法众,包括有官宦、进士、举人、诸生以及隐士和布衣等,均具有较高的文化水平。他们作为新鲜血液注入僧尼群体,在更大程度上体现了儒释合流。另一方面,遗民的逃禅,也带动了方内外的交往,促成了士大夫的禅悦风气。如清初岭南三大家之一、号称"二楞居士"的梁佩兰(1630——1705)在其《复潘复堂书》中所说:"佩兰少慕清净,喜奉佛,凡方外无不与交。窃见古人如陶靖节之于慧远,韩昌黎之于大颠,苏子瞻之于参寥,黄山谷之于黄龙晦堂,张无尽之于兜率,皆彼此往来,不废文字。"[④]遗民的加入和方内外交往的日益密切,使清初的岭南佛门具有了与前代不同的精神面貌,沾儒风,擅外学,便是其最大的特点。

在封建时代,诗文书画作为修身养性和交游酬酢的手段和形式,深受文人士大夫的喜爱,几乎成为他们必擅的长技。儒生遗臣逃禅出家,也必然把这些艺术形式带入佛门,从而促进了佛门艺术的发展。岭南禅学素有趋儒性和趋诗性的特点。[⑤]长期以来,岭南僧侣不仅精于内学,而且精于外学。以诗代偈,以诗语禅,通常是僧侣惯用的法宝。僧中多诗人,僧中多书家。这一点,在清初的岭南表现得尤其突出。明末清初是爱国诗僧大量涌现的时期。其中在岭南出现的诗僧群体,也许是中国至今以来最大的诗僧集团。这一集团有案可查的诗集就有数十种之多,并有诗歌合集《海云禅藻集》、《法性禅院唱和集》、和《丹霞诗》等。其中,《海云禅藻集》收录了天然和尚及今、古两代诗僧近60余人的诗作,加上居士文人则有120余人之众;《法性僧院唱和集》也是僧俗的合集,其中的诗僧有20多人;《丹霞诗》则是天然及其弟子在丹霞禅院的唱和诗,今已不见。这一集团以天然和尚为首,以曹洞宗僧人为主要骨干,并包含其他宗派,成员近百人。他们与当时的文人士大夫广泛唱和与交流,不仅促进了禅文化的繁盛,同时也推动了岭南诗学的发展。诗僧中又多类书僧,因此在诗僧集团的基础上,又衍生出一个规模可观的书僧集团。这个书僧集团,以天然和尚门下的曹洞宗书僧为主体,成员近20人之多,同时又包含其他的岭南书僧。他们的书法创作,具有鲜明的岭南佛门特色,达到了较高的艺术水准。其书迹在当时的岭南流布甚广,对岭南书法的发展及岭南书风的形成产生过积极的影响。

三　清初岭南佛门书家及其书法艺术

明清之际,活跃于岭南的禅宗僧人主要有曹洞、临济、云门三大宗派。[⑥]其中,属曹洞宗的法系可分为三大系列:

元来——道独——函是——今无——古云

慧经　元贤——道丘——弘赞、一机

元镜——道盛——大汕、克明

属临济宗的分为两大系列：

圆悟——道忞——天拙宗、真朴

玉林琇——行森（晚年归居罗浮山）

属云门宗的为：

离幻元觉——成鹫

而以书名世的僧人，则主要有函昰传今无、古云的番禺海云寺一派、成鹫的广州大通寺一派、大汕的广州长寿寺一派和道忞传真朴的曲江南华寺一派。这其中，又以函昰的海云寺一派最为繁盛，人称“海云书派”。

1、函昰（天然和尚）及其海云书派

函昰（1608——1685），俗姓曾（一说姓曹），名起莘，字宅师，广东番禺人。少习经史，工诗文，善书法。年十七补诸生，以气节自负。明崇祯六年（1633）举乡试。因感国势日变，无心于仕途，遂于崇祯十二年（1639）弃官上江西庐山，三次拜名僧空隐禅师道独于黄严，祝发为僧，法名函昰，字丽中，号天然。初住归宗寺，甲申（1644）国变后，避乱居于南海西樵，不久徙居番禺雷峰海云寺，旋迁栖贤寺，历主福州长庆、广州海幢及丹霞、芥庵、华首诸刹，后归番禺雷峰海云寺以终老。函昰精研佛理，得曹洞宗真传，为曹洞宗三十四代传人，兼通天台、贤首、唯识诸家之学，为南中僧望。他著述宏富，有《瞎堂诗集》二十卷、《天然昰禅师语录》十二卷、《首楞严直指》十卷、《楞伽心印》四卷、《天然和尚梅花诗》、《名刹语录》、《似诗》、《天然和尚同住训略》、《禅醉》、《焚笔》及《金刚正法眼》、《般若心经论》等行世。

麦华三先生《岭南书法丛谈》称：“吾粤高僧能书者，以函昰为最有名。”[7]他的书法，多得力于李北海、米南宫、黄山谷，用笔淳厚古茂。早年书法遒劲谨严，恪守规矩；晚年萧散自然，苍劲有韵致。函昰的诗文书法，在其生前即已享誉儒林，其书迹在岭南一带流布甚广。如陈恭尹的《寿雷峰天老和尚》诗，就有“身为硕果时方剥，书满名山墨未干”[8]之句。但因其著述在清朝屡遭查禁，故现在能见到的传世书迹较少。所见书迹以行草为主，代表作主要有署名“天然”的行楷七言对联“浅深绿树藏茆屋，开落红花荫草篱”、行书《山僧无法说》和《栖贤山居诗》（两种）、署名“丹霞老僧（人）”的行书《五言诗》和行书“惜暗夜笼月，停光昼薄云”以及署名为“雷峰老人”的行草《五绝诗》等。

行书对联“浅深绿树藏茆屋，开落红花荫草篱”，原载《广东文物》（卷二图版105）。此联笔势夭矫，用墨枯润浓淡的对比变化较大；从结字看有李北海的影子，但更多随意，大小粗细一任自然，无一丝一毫的造作；通篇气势排宕，有如一笔挥成。行书《山僧无法说》（广东省博物馆藏）为一纸本长卷，纵17厘米，横223厘米。书文多记雷峰佛事，颇似当今办公记事文，笔力雄劲，字体紧凑。行书《栖贤山居诗》轴两件，一为香港何氏至乐楼宝藏，一为香港中文大学文物馆。两书风格接近，盖为同时期所作。笔力雄劲，但又不失圆融平和之气；结字取纵势，紧练中却有平正舒朗之意。马国权先生评此书，称其“结体用笔甚近米南宫，但萧散自然，淳厚古茂，绝无鼓努惊奔之笔，此中高致，当非仅从临池中来，这是跟他在学问、禅理等多

方面的修养分不开的。"[9]从署款、钤印及书风看，以上书迹当为天然为僧后较早期的作品，笔力遒媚雄劲，结字平正谨严，保留有较多李北海、米南宫的体势，尚未完全形成老辣、潇洒与飘逸的风格。署名"丹霞老僧（人）"的两件书迹是其主持丹霞别传寺时所作，在李、米的基础上更突出自己的个性。其中行书《五言诗》（广州谢氏藏）笔力浑圆遒劲，诚为传世力作。"惜暗夜笼月，停光昼薄云"行书立轴（香港何氏至乐楼藏），是以南宫之笔写北海之体，故在跌宕之势中又含有雅逸的韵味。何耀光称是书："精到健遒，意态洒然；其回翔动静、厥趣相随，则又非小技雕虫可能仿佛者，真慧笔也。"[10]而署名"雷峰老人"的行草《五绝诗》（广东省博物馆藏），则是其晚年所书。用笔圆浑，纯用中锋，老辣苍劲，既凝重，又流动；结体随意，大小疏密变化，一任自然，已到从心所欲的境地。伍仕强说："释函昰草书，高浑雍容，清秀无俗气，赫然表露静洁之闲情；至其圆润处，则与（伍）瑞隆大同小异，各具韵致。"[11]

函昰为一代高僧，弟子颇众，在广东释氏中名重一时。他集诗书禅于一身，以佛理融合于诗书之中，对其门下弟子影响甚巨。众弟子临池，多仿其体，成为一时风气。由于他们多出自番禺海云寺，故世称"海云书派"。其中书法有自家风貌且有墨迹传世者，有今释、今无、今覞、今帾、今辨、今但、今载、今壁、今印等人。

今释（1614—1680），字澹归，号甘蔗生、蔗馀、蔗馀道者，俗名金堡，字卫公，一字道隐，原籍浙江仁和（今杭州）。明崇祯十三年（1640）进士，官临清知州，后因得罪上司，引疾辞职还乡。清顺治二年（1645），清军攻占南京，陷苏州，破杭州，金堡偕里人起兵山中，联民抗清，兵败赴闽，得到在闽的隆武帝的赏识，被委以重任。隆武帝亡，他辗转至桂林、肇庆。南明永历皇帝召其入朝，授兵科给事中。后因力谏被诬，遣戍至桂林。城陷，遂绝世事，从此削发为僧，法名性因。永历七年（1652）至广州，从天然和尚函昰受戒于雷峰海云寺，改名今释，执役厨下十馀年。后赴广东韶关创立丹霞别传寺，起名澹归，潜心佛事、艺事，名著佛门以终，为函昰的第四法嗣。他的诗文著述极丰，有《遍行堂集》、《遍行堂续集》、《岭海焚馀》、《丹霞澹归禅师语录》等十几种著作传世。

今释虽生于浙江，但因长期活动于广东省，故学界一直把他作粤人看待。在天然和尚函昰的数十位著名弟子中，他的成就最著，在佛学、政治历史以及诗文方面都为人所熟知，声名远播岭外。而在书法方面，书迹传世也数他为最多，且技艺精湛，有出蓝之誉。他的书法，取径如其师，也是从李北海、米南宫一路入手。马国权先生谓其书"用笔的正偏锋兼用，转折提顿的巧为变化，许多均得于米南宫；而欹侧取势，似乎可上溯到李北海，好些字的上半部往往加长而斜展，若人之昂首张臂，这在北海的《李思训碑》中是比较习见的。"[12]但他又较多地受到同时代或相近时代书家如董其昌、王铎、黄道周等书风的影响，故于精严雅劲之外，锋芒直露，更多跌宕不平之气。这除了深受晚明豪放写意书风的影响外，与他个人忧郁激愤的心境也不无关系。主要代表作有楷书《为戴西永寿诗册叙》（香港中文大学文物馆藏）、行书《七绝诗》（苏州博物馆藏）、《藏庵诗》卷（广东省博物馆藏）、《请雷峰天然老人住丹霞启》卷（广东省博物馆藏）、《祭今锡文》卷（广东省博物馆藏）以及行草《日记》册（澳门普济禅院藏）等。

今无（1633—1681），字阿字，别署虫木，俗姓万，广州番禺沙园人。他十六岁到雷峰拜天

然和尚函昰为师。二十一岁时奉师命徒步出山海关,谒函可大师于沈阳,三年后归广州。康熙元年(1662)开法广州海幢寺,旋复北上,终归隐于海幢寺。为天然和尚第一法嗣。著有《光宣台集》、《海幢阿字无禅师语录》、《光宣台尺牍》。今无自小拜在天然门下,书法亦受其师影响,取径隋唐,尤得力于北海,体势修长,用笔遒劲、超迈,而无尘埃气。今释说他"间以其才溢为笔墨,几于排山倒海,浴日吞天。"[13]他的行书,每用峻利之笔,姿态倾侧变化,给人舒爽的感觉。麦华三称其书能得北海之瘦硬,且"擅用逆入平出之法,极有姿态,轩昂磊落,如古丈夫,大有《李思训碑》笔意,观之令人气舒焉。"[14]代表作主要有行书《墨妙歌》(山东省博物馆藏)、行草《志公和尚十二时颂》(广州美术馆藏)、行书《望五老残雪》诗册(广东省博物馆藏)、行书《浴日亭诗》(香港何氏至乐楼藏)以及行书《七言诗》册(香港霍宝材先生藏)等。

今覞(1619—1678),字石鉴,广东新会仙洞人。俗姓杨,名大进,字翰序,号无见居士。年十五补郡诸生,弱冠讲阳明之学,"于诸儒语录,无所不究。"[15]清顺治十七年(1660)从函昰为僧,后居江西栖贤寺而卒,为天然和尚第二法嗣。著有《石鉴集》、《直林堂全集》、《栖贤诗》等。他和丹霞山别传寺的澹归和尚今释、广州海幢寺的阿字禅师今无同为函昰高足,而且都于佛学造诣之外,在诗文书法诸方面均有建树。今覞的书法,以行书见长,在师承天然和尚的基础上,同时从苏东坡的字中吸取精髓,融汇己意,形成自己风格。他早年的书法,刚劲厚重,与东坡的肉丰骨劲有异曲同工之妙;晚年书用笔粗犷,纵横奇宕,极尽老练苍劲与超脱萧散之致,则与天然晚年书风比较接近。主要作品有行书《寄赠列渔之诗》(北京故宫博物院藏)、《张说品文》(广东省博物馆藏)、楷书《归去来辞》(香港中文大学文物馆藏)、行书《诗翰》册页(香港中文大学文物馆藏)、行书《五言诗》(载《南华书画录》)等。

在函昰的弟子中,还有今帾、今辨、今但、今载、今壁和今印。他们的书法,均受其师影响而又各具特色,且有墨迹传世。今帾(1618—1690)擅长行书,用笔清劲圆润而风尚高远,颇具学问文章之气。田光烈称其"书法爽劲巧密,笔力遒健。"[16]传世书迹主要有行书《七言诗》卷(广东省博物馆藏)和行书《七言诗》斗方(载《南华书画录》)。今辨(1638—1697)的书法,行笔流畅而灵动,横斜竖偏,气韵秀雅。传世作品有行书《七言诗》斗方(载《南华书画录》)和行书《题廿二韵赠王道诗》(广州美术馆藏)。今但工隶书,传世作品为行书《怀两同门有序》卷(广东省博物馆藏),灵秀端庄,豪迈超逸,字体偏长,但略带隶意。今载的传世作品有行书《太白铜官山醉后绝句》页(广东省博物馆藏)。陈永正称其书"草法纯熟,多用侧锋,爽劲峻利,"[17]可谓的论。今壁(161—1671)善诗文书法,时人评其楷书"上逼钟精,下该褚妙。"[18]今印幼精帖括,工书,能诗文。其作品有行书《七言诗》,结体细长,用笔洒脱,挥舞灵动处不拘规矩。

此外,海云弟子中以书鸣于时,但目前尚未见书迹传世者尚有今白、今沼、今锡、今普、今冉等人。在此不一一介绍。

2、其他岭南书僧

海云书派之外,活跃于清初岭南佛门的书僧还有成鹫、大汕、道忞、真朴等人。而其中,又以成鹫的书艺成就为最高。

成鹫(1637—1722),原名颛恺,字麟趾,广东番禺人,明孝廉方国华之子,明诸生。少聪慧,有神童号。明亡后誓不赴试,闭门读书,无意仕进。后削发为僧,从石洞离幻和尚,法名光鹫,字迹删,号东樵,后又师从元觉禅师,徇平阳祖派,易名成鹫,住罗浮。曾往澳门主普济禅院,又尝渡海至琼州(今海南),后为鼎湖山庆云寺住持,晚年归栖广州大通寺。一时名公巨卿,多与往还。成鹫一生梵行精严,佛学渊博,文才甚富,著作等身,有《楞严直说》十卷、《金刚直说》一卷、《老子直说》一卷、《鼎湖山志》八卷及《咸陟堂诗文集》二十卷等传世。他善诗文,论诗以自然为本,从心适性,强调诗文应抒发真情,表现作家独特个性。其《藏稿自序》曰:"自为诗文,无所为法,第惟根于心,出诸口,发之而为声,歌之咏之,自适其情而已。"又其《浪锡草序》云:"诗贵本色:文士有风雅之气,山僧有烟霞之气,此真品也;诗贵出格:风雅中带烟霞气,烟霞中带风雅气,此妙品也;诗贵超方:风雅中无风雅气,烟霞中无烟霞气,此神品也。""盖以真品为骨,妙品为髓,神品为神,出之以游戏三昧,虽日吟咏风雅烟霞之物,不知其为诗与道也。"他的诗文以古拙怪奇、自然直达而见长。兼擅书画:画重写生,以自然为师,书重个性发挥,不拘成法,皆如其诗。书法传世作品较多。"行楷颇有禅味,坚韧质朴;草收取法颜真卿的厚重古劲,极有骨力。"[19]尤以草书见长。所作草书,宕跌豪逸,古拙中有奔放的气势。麦华三称其"兴酣下笔,满纸狂草,志在新奇无定则,古瘦淋漓半无墨,大有颠素遗风焉。"[20]晚年采用竹笔作书,其效果略近于陈献章的茅龙书。创制和使用竹笔是成鹫在书写工具上的一大独特贡献。他的竹笔书,利用竹笔刚劲粗犷而又不便使转、蘸墨不匀易见枯涩的特点,来表现粗野强健的艺术效果,中锋运笔,不重波磔,一气呵成,枯湿相间,纯任自然,给人一种老辣遒劲、浑然天成的感觉,有一种野逸自然的山林气象。这种山林气象,也就是他所说的"烟霞气"。马国权称其竹笔书:"遒劲雄逸,老笔纵横,甚有颜鲁公晚年行草那种骨力古健的风姿。"[21]传世作品主要有竹笔行书《梅花诗》卷(广东省博物馆藏)、草书《夜坐诗》轴(香港中文大学文物馆藏)、行书《五言律诗》轴(香港黄思潜先生藏)、《白发诗》轴(香港何曼庵藏)、《长歌行》轴(香港江忠先生藏)、草书《题晚槐归鸦图诗》轴(广州美术馆藏)及行草《王屋山人琢砚和徐琶洲》卷(广东省博物馆藏)等。

道忞(1596—1674),俗姓林,名莅,字木陈,号山翁,广东潮州大埔县人。少年时即以艺文擅名,乡曲试为弟子员。20岁入匡庐山开先寺剃发,不久归家完婚,25岁有子后便离家重入庐山。初参曹洞憨山、黄檗,俱不契;后赴宁波天童寺拜素有"临济中兴"之誉的密云圆悟为师。圆悟归寂后,继主天童法席,为临济宗的传人。顺治十六年(1659),道忞应召入京,说法内庭,受到清世祖的礼遇,赐号"弘觉法师"。翌年出京南还,卜居浙江会稽化鹿山平阳寺,晚号梦隐道人。道忞精于禅理,长于文艺,工书法。曾奉召入宫与顺治皇帝谈禅论书。顺治问他:"老和尚楷书曾学过甚么帖?"答曰:"初学《黄庭》,不就;继学《遗教经》,后临《夫子庙堂碑》。由于不能专心致志而无成,字在胸,往往落笔即点画走窜。"[22]世祖称赞他的楷书"字画圆劲,笔笔中锋,不落书家时套。"和他同时代的著名书僧担当和尚,对他的书法也极为赞赏,并赠诗曰:"偶因便羽致殷勤,何曾僧中有右军?顾我虽非刘道七,孤鸿也可当鹅群。"[23]道忞的书迹传世极少。从传世的行楷七言联"看剑拂开星七斗,论文不觉夜三更"(广州市美术馆藏)来看,其书法实源于柳公权,但用笔过于圆滑,结字复求舒展,完全没有了柳字的精紧

劲健,而显出一副雍容温雅和圆熟柔媚之态。这种风格,看来是比较合乎清室皇家的欣赏口味的,所谓庙堂气是也,但其中又不乏馆阁之气,格调、境界均不为高。与同时的函昰、成鹫等的书作相比,何啻泉壤之别。联系其为人为事,趋奉新朝,阿迎新主,以朝廷新贵自居,欺压遗民僧众,为时流所鄙,真可谓“书如其人”也。所谓“不落书家时套”云云,显然不合事实;而称之为“僧中右军”,则更属过誉了。

道忞虽然出自岭南,但其活动主要在江浙一带,故其留在广东的弟子不多。以书名者,其唯真朴。真朴,字雪樵,号载庵,福建漳州徐氏子,明举人,后出家拜道忞为师,主法席于韶关曲江南华寺。他的书法,受晚明风气影响,走的是其乡贤张瑞图以及黄道周那一类的路子,以侧锋取势,以中锋主气,擅用翻折,气势放纵,与其师的面目大相径庭。麦华三先生评其书云:“真朴以焦笔渴墨,书险绝之字,气势如枯藤放纵,又如渴骥奔泉,善用折笔,以蓄其势,有临危据槁之胜。佛门有此殊足珍也。”[24]推许甚高。有草书《五言诗》册页传世。

大汕(1633—1705),俗姓林,江西九江人,幼居吴中。十九岁为僧,师从觉浪道盛禅师,字石濂,又作石湖、石莲,号厂翁,又号石头陀。杖锡云游,至广州,结交平南王世子尚之信的幕客金公绚,遂得尚氏宠信,使为广州长寿寺的主持,兼取清远飞来寺及澳门普济寺为下院,岁入颇丰。清初有“迁海”之禁,大汕与尚氏勾结,违禁私贩安南(今越南),多载珍稀宝物而归。其人多巧思,凡星象、历律、衍射、理数、篆录乃至林石园艺之属,无不能之,尤擅诗文书画。平生与文人士大夫广为交接,故其诗文书画方面的影响甚广。他曾以诗文书画来论禅学:“试就诗文字画与禅者说禅,其体段作用,无不相同者。合而较之,彼秦汉以上且勿具论,即六朝、唐宋以来,诸明公约之如临济兴化、赵川普化一辈说禅,与陶靖节诗、柳子厚文、张颠字、米南宫画,其真朴闲旷,生趣流动,意兴胜而到者,为气势同也。洞山、雪峰、德山、云门一辈说禅,与李青莲诗、苏眉山文、颜鲁公字、仇十洲画,其清标高致,酣畅堂皇,情理胜而到者,为神品同也。至大慧、圆悟、高峰一辈说禅,法式详明,准绳大备,则与杜少陵诗、韩昌黎文、王右军字、王摩诘画,其精微渊博,周匝传神,意兴情理俱到者,为体用调度同也。”[25]就书法而言,他认为张旭的字气势流动,纵横恣肆,以“意兴”胜;颜真卿的字庄重堂皇,讲求法度,以“情理”胜;王羲之的字则精微渊博,法意兼备,达到了“意兴”和“情理”的兼融,也即达到了他所提倡的“兼中到”“理事圆融,两不相隔”的境界。可见他在书法的艺术取向上是最为推崇二王一派书法的。但大汕传世的书法作品甚少。从一些画上的题字,如陈生洲《周道绘秋林独酌图》卷题诗和《墨竹图》上的自题来看,结体工稳,用笔精巧,略嫌浅熟。屈大均称其“挥洒笔墨,亦皆尽唐宋名家之妙。”(《离六堂诗序》)然而巧则巧矣,似乎还未能进入右军的堂奥。

四　清初岭南佛门书法的特点及其意义

按成员构成及其思想倾向来看,清初佛门大体上可分为三大派别:即遗民派、新朝派和异端派。在岭南亦然。其中,又以遗民僧人数为最多。若以宗派分,则主要有曹洞、临济和云门三宗。此期的岭南禅宗以曹洞为最盛。尽管在禅宗史上曾有“临天下,曹一角”的说法,而

且在清初临济宗因其代表人物通琇、道忞、行森等受世祖宠眷而盛极一时，但在岭南，它的势力远不及曹洞。此时在岭南的临济宗，除了道忞的弟子天拙宗、雪樵朴等南华禅僧以及玉林通琇的弟子行森（晚居罗浮）之外，实在并没有更突出的思想代表；曹洞宗则产生了中国禅宗史上的“粤中双杰”函昰、函可，而围绕着他们的曹洞宗名僧更是不胜枚举。曹洞宗多遗民。阮元《广东通志》称：“天然之徒，皆士大夫也。”孙静庵《明遗民录》云：“时移鼎沸，缙绅遗老，有托而逃者，多出其门。”又汪兆镛重刻《海云禅藻序》曰：“吾粤士夫，夙尚气节。明社既屋，义师飚起，喋血断头而弗顾者继踵相接。而天然老人识烛几先，盛年披缁开法于番禺协峰之麓海云寺。沧桑后，文人才士以及仳离故宦多皈依受具。”天然和尚函昰是曹洞宗的第三十四代传人。他在弘扬禅宗宗风的同时，大力宣传儒家的忠孝节义，主张儒释道三教合一。这种思想不仅有利于促进佛教僧侣和文人、学士、缙绅遗老以及世俗群众的交流与融合，而且符合当时政治斗争的需要，故明亡之后，那些不愿归附新朝或有意抗清的明朝遗民数以千计地投依到函昰的门下。函昰的寺院一时成了抗清志士被庇护和发展力量的场所和基地，函昰本人也就成了清初岭南遗民的精神领袖。此外，早已衰微的云门宗在岭南也有复振的迹象。其复兴的契机，也是得益于遗民的逃禅。遗民僧成鹫就是其杰出的代表。以之相反，以玉林通琇、木陈道忞为首的临济一派则属于新朝派。他们在明亡之后迅速投靠于清廷，早已将亡国之痛抛诸脑后。温廷敬《弘觉禅师诗文钞序》评木陈道忞曰：“公生当明季，濡染于士大夫之风气，故其诗有故君宗国之思。及一奉新朝宠召，优以殊礼，则顿易其素，宜诸遗老有所不满。”[26]道忞并作《从周录》，为其降清的行为作辩解。所说之“从周”，直可视作“从清”解。由于临济宗的新贵投靠清廷，故当时那些稍有气节的文士皆不愿为临济之徒，而甘愿投身于曹洞之门。至于出身曹洞宗的石濂大汕等，既具有遗民倾向，又与新朝权贵相勾结，为商牟利，且巧艺奢淫，在佛门中属于旁门左道，人或称之为异端。

清初岭南佛门书法，自当以遗民僧的书法为其主流，且最具艺术价值。遗民与僧人的双重身份，使他们的思想具有伦理和宗教两方面的色彩，表现在书法上则是气骨与风韵并存，既端庄遒劲又浑朴自然，既具有书卷雅致同时又弥漫着一种山林烟霞之气。其中，以天然为首的曹洞宗书僧为数最众，而且师承有绪，隐然成派，可视之为遗民书僧的代表；而以成鹫为代表的云门宗书僧则人数较少，但却具有强烈的个性和较高的艺术价值，可视作为辅翼和偏师。以禅理宗风论，窃以为曹洞近儒，强调伦理共性；云门近道，注重自然个性。故曹洞书僧学书，讲究技法的传承，多从传统正宗即二王一系的李邕、米芾、苏轼、王铎等入手，偏向儒雅；成鹫等作书，崇尚自然个性，书风接近怀素及颜真卿行草一路，表现为朴拙和恣肆。至于道忞等的新朝派和大汕等的异端派，均属佛门书法的变态，其书意境与佛理禅意相违。前者以均匀方整、圆润柔媚为尚，适合宫廷及官场实用，可称之为僧书中之馆阁体；后者奇巧华丽，颇合凡俗好奇喜异的口味，则可称为僧书中的世俗体。

这里特别值得一提的是天然和尚和他的海云书派。所谓海云书派，指的是以天然和尚函昰及其门下“今”、“古”两辈书僧组成的一个书僧群体。由于他们都出自番禺的海云寺，故有此名。这个书僧群体人数众多，天然门下“今”、“古”两辈僧人中以书名于时者就有近20人之多，而且具有较为明显的群体共性。首先，他们有明确的师承关系，“今”、“古”两代书

僧均以天然为师，不但佛法上共承法统，而且在书法取径和风格上也受其影响。其次，作为曹洞宗僧人，他们出家后的活动主要都在岭南，共处和交往的机会较多，诗文唱和，笔墨相酬，彼此间的影响较大。最后，也是最重要的一点是，他们的书法在风格上有共同的取向。虽然他们有的人少年学佛，从小就受其师的影响（如今无），有的壮年出家，在入佛门以前已各具书法根抵（如今释），但和天然和尚一样，在学书的取径上大抵都不出唐宋李、米、苏一路。这大概也是明季岭南书坛的一种风尚吧。而当他们投身天然和尚门下后，在取径大致相同的基础上，又共承禅理佛法的教化，兼且日夕相处，互相交流，故书风更有趋同的倾向，表现为一种共性的特征。这种共性，表现在技法形式上是尽量淡化技巧，求简求散求拙。如用笔上以运用中锋为主，较少提按，行笔忽略轻重、粗细、疾缓的变化，转笔处较少顿挫，而取气势上的连贯；结构上不重收宫紧凑，笔画随意伸缩等。从表面上看，它貌似粗犷、闲散、不经意，实际上追求的是一种自然质朴而又浑融自如的境界。这种群体共性，显然是具有流派意义的。有人用烟霞气或山林体来形容和概括这种特征，其实并不恰当。[27]因为除了代表僧侣书家共性的所谓烟霞气或山林体特征外，海云书僧的书法还普遍具有一般文人书家的共性，既有自然野逸的一面，又有端庄流丽的一面，既有烟霞气又有书卷雅致。这是由于其遗民和僧人的双重身份所决定的，也是其区别于一般的僧侣书家和俗世书家的根源所在。虽然在这一书派中存在许多不同的面目，如今释的书法就很有个性，与其他海云书僧有较大的不同，但总的精神气质还是相通的。而这种精神气质，在清初岭南佛门书法中是具有代表性意义的。

麦华三《岭南书法丛谈》总结岭南书家的特点，认为有以下几点，即重气节、重学问、不求闻达和富创作性。这几点，在清初岭南佛门书僧身上表现得最为突出。岭南之地，历来多忠义节行之士，书家尤重气节，讲求道义和人格。清初岭南书僧，多为前朝遗民，国变后他们义不降清，遁迹空门就是其抗节自全的一种表现。故他们的书法，也多以骨力气格为尚，所作虽以萧散简远为主调，却又遒劲刚健，时有跌宕不平之气。他们的出家前身多为文人士大夫，本身具有很好的学问根抵；出家后仍以学问相砥砺，以诗语禅，以文传道，不废文字之乐。他们的书法，多有较好的传统根基，多取法传统帖学中文人书家一路如李邕、米芾、苏轼等，风格上也以文人雅格为尚，有书卷气而无狂怪俗媚之态。由于视书法为传道问学的馀技，历来吾粤书家多不以书名求闻达，不以书技较高下，“非以干禄，非以要誉”，[28]故作书能不拘绳墨，不随流俗。清初广东书法与全国书坛相比，有着明显的自身特点。这表现在：中原、江南地区流行的赵孟頫、董其昌、王铎等人的书风以及馆阁帖括传摹之习在广东影响不大。这一点，在佛门书家身上表现得尤为突出。岭南书家，向来重视个性的发展，具有创造精神，与中原、江南书坛之恪守师法者迥然不同。从明代的陈献章、邝露到清代的陈恭尹、彭睿瓘、以及梁佩兰、苏珥、黎简、冯敏昌、谢兰生、吴荣光、李文田、朱次琦、邓承修、简朝亮、梁鼎芬、康有为等，或自鸣天籁，自成一格，或博取诸家，不名一体，或取径独特，矫然不群，无不个性鲜明，富有独创性和变革精神。佛门书法更是不与时俗同流而独具一格。其最著者，有成鹫的竹笔书，其独创性可与陈献章的茅龙书和宋芷湾的蔗渣书、竹叶书相媲美，可称为岭南书坛的一绝。总之，清初岭南的佛门书法无疑是此时广东书坛的一支不可忽视的力量。由于它的存在而令广东书坛更具特色，对岭南书风的形成起到过很大的作用。因此，此时的佛门书法，亦可视作为

岭南书法传统的一个重要组成部分，在岭南书法发展史上具有很重要地位和意义。

五　余　论

佛门书法现象，是清初岭南书坛的一大奇观。以海云书派为代表、遗民书僧为主体的清初岭南佛门书法，无论在书僧数量和群体规模上，还是在艺术水准和境界上，都达到了相当的程度。其中个别书僧（如今释和成鹫）的书法造诣和成就，甚至可与当时全国一流的书家相媲美，置身于晚明诸个性大师之列亦毫无愧色。加上禅教传习的特殊渠道，其在当时的影响是可想而知的。然而在主流的书法史上，却极少被人关注，偶有提及，亦语焉不详。究其原因，主要有以下几个方面：首先是政治方面的因素。清初岭南书僧多为前朝遗民出身，在政治上具有反清复明的倾向，逃禅佛门本来就是其抗节自全的一种方式，在他们的诗文书法中也常常流露出这种思想。在清代异族统治和大兴文字狱的政治背景下面，他们的作品就难逃被禁毁的命运。如函昰、今释和成鹫等，均有诗文集被禁被毁的记载，其书迹当然也在禁毁之列。容庚先生在《颂斋书画小记》中有一段今释书迹惨遭毁弃的记载："所有墨刻墨迹，逐一查出。现存碑石摩拓，进呈一面，椎碎抛弃，不使片纸只字复有留存。海螺岩有今释埋骨之塔，刊刻铭志，亦均刨毁。"[㉙]政治上的禁锢极大地阻碍了其书迹的流布和影响，故在当时和后来的书法史上，就很少有人提及他们了。其次是地理方面的因素。岭南地处偏僻，近代以前一直是经济上的落后地区和政治上的边远地区，其文化向来就不为统治阶层的主流文化所重视。清初岭南的这些书僧，主要活动在岭南这个偏僻的地方，而不像历史上的僧侣书家怀素、高闲、亚栖或同时代的僧侣书画家石涛、八大山人、髡残、渐江那样，或遍历山水，远游四方，或干谒名公，混迹官场，或长期生活在文化和资讯都比较发达的江南一带，书迹传播不广。除今释、道忞等少数人外，清初岭南书僧的影响多局限于岭南一隅，书迹的流布范围也多以岭南为限。而岭南地区，天气炎热潮湿，纸质易腐，本来就不利于书画的保存，加上民风尚质不文，书画收藏一事在近代以前并非风气所尚，兼以清廷的一再禁毁，故他们的书迹，即使在岭南也是流传有限的。其不为人知，当是情理中的事情。最后一点，应当归咎于人为的因素。历来广东人的特性，是长于实践而疏于理论，敢于创新而不善于总结。岭南书家，向来以气节、学问为尚，视书法为小技，创作之馀，对其理论的阐述和书艺的品评并不重视，更谈不上总结、宣传和推广了。故历史上的岭南书家，在书法理论上的建树寥寥可数，只是到了清代以后才显得稍有作为。佛家于书，更是作而不述。没有理论上的总结和宣传，加上作品流传不广，使得后人对其书艺无从了解和评价。在这样的情形下，其对后世的影响自然是极为有限的，在主流书法史上当然就难有一席之地了。

当今社会，文明昌盛，资讯发达，特别是广东作为经济发达地区，其文化地位也随之得到提升。上述的种种因素，已经不复存在。随着各地新资料的不断涌现，以及有关研究的不断深入，人们对岭南这一地区的书法史有了更进一步的认识。清初岭南佛门书法作为明末清初这一特定历史时期的特殊产物，是岭南书法史上的一朵奇葩，理应得到更多的关注。特别是像海云书派这样大规模而且富有特色的释氏书法群体，更是值得在全国范围内去大力宣传。这

对广东书法史研究的深入,对正确评价广东书法在中国书法史上的地位是很有意义的。

注 释:

① 邓之诚编著《清诗纪事初编》卷二,(北京)中华书局,1865年11月。
② 潘耒《与梁药亭庶常书》,见《救狂砭语》前编。
③ 刘秉权《重修庆云寺山门护殿记》,《鼎湖山志》卷七《艺文碑碣》。
④ 梁佩兰《复潘复堂书》,《六莹堂集》第434页,(广州)中山大学出版社,1992年第一版。
⑤⑥ 覃召文《岭南禅文化》,(广州)广东人民出版社,1996年12月。
⑦ ⑭ ⑳ ㉔ ㉘ 麦华三《岭南书法丛谈》,《广东文物》第713——731页,上海书店1990年8月第一版。
⑧ 陈恭尹《寿雷峰天老和尚》,徐作霖、黄蠡编《海云禅藻集》卷四,民国年间据道光十年(1830)陶克昌本重刻。
⑨ ⑫ ㉑ 马国权《明清广东书势》,见广东省博物馆、广州美术馆、香港中文大学文物馆编《明清广东法书》,1981年11月。
⑩ 《至乐楼书画录·明遗民之部》,何氏至乐楼丛书之六,(香港)1973年岁次癸丑冬至出版。
⑪ 伍仕强《参观广东文物展览会述评》,《广东文物》第319页,上海书店1990年8月第一版。
⑬ 今释《遍行堂续集》卷三。
⑮ 薛起蛟、汤晋编撰《新会县志》卷十六,康熙廿九年贾雒英修。
⑯ 田光烈《佛法与书法》,第226页,(石家庄)河北人民出版社,1991年5月。
⑰ ⑲ 陈永正《岭南书法史》,(广州)广东人民出版社,11994年8月。
⑱ 廖燕《与仞千上人书》,见廖燕《二十七堂文集》卷十。
㉒ 陈垣《汤若望与木陈忞》,见陈垣《明季滇黔佛教考》,(北京)中华书局,1986年7月。
㉓ 担当《乞木陈大师小楷》,见《担当遗诗》卷七。
㉕ 大汕《海外纪事》。
㉖ 温廷敬《弘觉禅师诗文钞序》,见《潮州志·艺文志四》。
㉗ 李遇春《浅释明末清初的广东释氏书法》,广东省文物鉴定站编《文物鉴定与研究》,文物出版社,2002年10月。
㉙ 容庚《颂斋书画小记》(上册),(广州)广东人民出版社,2000年4月。

附:参考文献:

简又文《广东文化之研究》,载《广东文物》,上海书店1990年8月第一版。

李仙根《楚庭书风》,载《广东文物》,上海书店 1990 年 8 月第一版。
冼玉清《广东释道著述考》,载《冼玉清文集》,(广州)中山大学出版社,1985 年 8 月。
蔡鸿生《清初岭南佛门事略》,(广州)广东高等教育出版社,1997 年 7 月。
姜伯勤《石濂大汕与澳门禅史——清初岭南禅学史研究初编》,(上海)学林出版社,1999 年 12 月。
朱万章《岭南金石书法论丛》,(北京)文化艺术出版社,2001 年 4 月。

谢光辉:暨南大学艺术中心

明末清初广东遗民书法

何　锋

明末清初，在广东书坛上出现了一个特殊的群体——遗民书家，他们以其独特的书风而名重一时，其留存下来的书法作品，一直为人们所珍视。研究这些书法作品，对了解遗民的思想、生活、艺术追求是十分有意义的。因此，借岭南书法史论学术研讨会举行之际，本文试就广东藉遗民书家产生的历史背景、生平、书作等方面进行分析探讨，以了解遗民书家的思想及其书法的艺术特色。不足之处，请方家指正。

一、广东遗民产生的历史背景

遗民是新旧朝更替下产生的一个特殊群体。他们都是旧朝的文人士大夫，由于受到政治观点、生存哲学及道德观念的束缚，无法接受新朝的统治，于是或逃于山林乡野，或藏于幽崖古寺，潜心研究学问与艺术，终身不再复出。在中国历史上，可以说遗民是朝代更替的必然现象。到了明清易代，遗民数量大增。据孙静庵辑《明遗民录》[①]共收遗民800多人，而广东陈伯陶辑《胜朝粤东遗民录》[②]所收粤东遗民也有二百九十多人，还有一部分是由于"文字散佚，稽诸志乘或缺而不载"或"流传日少，士之怀负殊异湮没而不彰者多矣。"[③]可见，遗民人数远不止这个数。广东遗民的大量出现，是有其历史原因的。明崇祯十七年（甲申1644），李自成领导的大顺军攻克北京，崇祯朝廷覆亡。同年，清军入关并直捣北京城，击败大顺军队，取得了问鼎中原的决定性的胜利，从此，揭开了有清二百多年统治汉民族的历史序幕。异族的统治，必然激起汉族人民的反抗，他们为了复兴明朝，于1644年拥福王朱由崧在南京即位，是为弘光帝，开始南明统治的历史。南明历经了弘光、隆武、鲁监国、绍武、永历政权，最终为清军所灭，时间虽短，但却是明朝政权的延续，同时也是清初历史的一个重要组成部分。而南明绍武、永历相继在广州、肇庆两地建立政权，使广东成为抗清的最后据点，不少具有民族气节的文人士大夫为了挽救国家危难，维护民族尊严，不惜牺牲生命来保卫国家，如东莞的袁崇焕、张家玉，南海的陈子壮、邝露，番禺的黎遂球等。而在抗清斗争中幸存下来的士大夫，虽然明白到以个人的力量是无法扭转局势的，但他们坚信"事去矣，是非其力所能及也，存吾志焉耳。志在恢复，环堵之中，不污异命，居一室是一室之恢复也。此身不死，此志不移，生一日是一日之恢复也。尺地莫非其有，吾方寸之地终非其有也。一民莫非其臣，吾先朝之老终非其臣也。"[④]以"心存则天下存"[⑤]来自勉。他们独洁其身、孤芳自赏，或隐于山野以诗书自娱、或关于陋室以著书立说、或处于乡间以教书育人、或披缁衣以逃禅，选择生存方式虽各异，但忠于旧朝不仕新朝的思想却是一致的，淡泊名利，以遗民终老，表现出极高的民族气概。

二、广东遗民书家的生平及书作述略

广东的遗民都是仕明的士、宦阶层,他们都具有很高的文化艺术修养,不少人诗、书、画兼善,而书法更是他们用来抒发情感的重要手段。其中张穆、陈子升、高俨、屈大均、陈恭尹、彭睿壦,释函昰、释深度、释光鹫是广东遗民书家中的翘楚,他们的书法艺术是广东文化艺术的重要组成部分。由于生活经历、政治抱负、思想意识等的不同,遗民书家的书法作品各具特色,蕴含着独特的个人风格。

张穆(1607-1683),字尔启,又字穆之,号铁桥、铁桥道人、二桥山人等。东莞人。张穆好兵尚武,善交游,讲侠义,怀救国之志。隆武时积极参加抗清斗争,可惜不为当权者所用。当他看到南明的统治者,为了一已私利,而互相残杀,不抵抗外敌时,痛心疾首,认为败亡是不可避免了,失望之余,遂隐居乡里不复出。张穆长于画马画鹰,陈恭尹为其作诗:"张公捉笔初无意,乱点离离墨光渍。袖手方回惨淡思,满堂忽作飞腾势。尤工画鹰与画马,岂有鬼神立其臂。是何意态奇且杰,历落高深见胸次。"[⑥]亦善画兰竹、山水、人物,工诗善书,有《铁桥集》存世。

从张穆现存的墨迹来看,书出米(南宫)、苏(东坡),又博采众家之长,而有自己的面目。其书刚劲豪迈,骨力洞达,自有一股奇逸之气。他在诗中也写到:"笑我生平痴有托,笔墨豪来风雨搏。"[⑦]现藏香港中文大学文物馆的《自书诗册》[⑧]是其书法的代表作。该诗册共赋诗12首,以行草笔法书之。点画斜欹,刚劲有力,似抒心中不平之气;线条粗细结合,成参差错落之势;行笔劲建而不失稳重,结构奇险而不失平正;"无一字不精神,无一笔不痛快,其天才之高超,笔力之精到,几欲出蓝,使颠米复生,亦且引为知已。"[⑨]其磊落的胸襟,侠义的情怀,都反映在他的书法作品中,使诗文与书法有机地结合在一起。其书法还有现藏广东省博物馆《八骏图》上有其题七言诗书款;香港中文大学文物馆藏《滚尘图》上有其长题[⑩]以及行书《送郑邑侯解组》册页。

陈子升(1614-1692),字乔生,号中洲。南海人。"粤后三忠"陈子壮(其二人为陈邦彦、张家玉)之弟。隆武元年(1645),赴闽拜中书科中书舍人。闽陷,赴肇庆拜吏科给事中迁兵科右给事中。后清兵攻粤,乔生追随桂王不及,回乡终老。乔生为人忠孝有气节,李模在《为陈黄门六十序》中赞到"黎美周于京师持先生所为诗文相示,而张天如黎博菴复数称道先生为人,一时贤俊引领愿交书郵,车辙越岭而南,无不问先生之庐……。"[⑪]同时,乔生也是一位工诗善琴,能书画篆刻的才子。方以智赞云"乔生才子也,粤人鲜解音律而乔生能吴俞世,所侈九宫十三调,曲尽其妙,又善鼓琴。诗媲颜谢,画法董倪,即以余技为印章,亦追秦汉,非才子而何?。"[⑫]

乔生的书法字体瘦长,清雅透逸,有冲灵端雅之感。当书学褚遂良、黄庭坚。现藏广东省博物馆有行书《呈石莲和上、咏岭南牡丹》诗轴。[⑬]书法似信手写来,不加侨饰,虽未可称佳作,但真率自然,别有韵致。广州艺术博物院《南园诸子送黎美周北上》诗卷,[⑭]卷中有乔生行楷书迹。陈永正评其书"用笔清秀,以褚法写苏,圆而有劲,瘦中带润,优雅脱俗。"[⑮]余曾读过其诗:"累累看客印,岌岌爱予冠。国是谈何易,韩非说实难。踌躇中夜起,不耐斗阑干。"[⑯]诗

中所表现的洁身自爱，保持气节的志向与他在书法中所透出的文人刚直不阿的清高之气是一致的。

高俨（约1620-1691），字望公，一字俨若。新会人。明亡后，隐居不仕。善诗、书、画，人称三绝，高望公在《送张穆之度岭北游》诗中说："江国昔年曾失路，才名今日恐非时"表明自己不愿出仕清朝心迹，其清高的气节为人所敬仰。

他的书法也一如其人，忠义之气溢于楮墨。存世书法较罕见，以行草为最著。麦华三评其书云："书法南宫，多用折笔，使其挥霍之笔势，变成行处皆留。此南宫之深于晋人处，高俨能窥其奥，故能于飞舞超逸之中，有如往如复之妙，然非其有清高之气节，曷能臻此？"[16]广州艺术博物院藏有其与薛始亨、陈恭尹合卷的行书诗翰。[17]高俨写七律诗三题四首。分别为《因乱移家后至佛山假居梁冰甫楼馆》一首，《秋夜独坐对月却成》二首，《古洞》一首。诗以行草出之，结体取斜欹之势，清刚雅正，既有二王的清逸之气，又兼米书刚健之姿，确有大家之风范。

屈大均（1630-1696），初名绍隆，字翁山，又字介子。番禺人。屈大均是清初著名诗人，与陈恭尹、梁佩兰并称岭南三大诗家。他生于明清鼎革之际，饱经战乱，又目睹清朝官吏对人民的残酷镇压，为了维护民族的尊严，立志反清复明，写下了大量的诗文，以文寄志，抒发其爱国爱民、抗清复明的壮志豪情。《出塞作》"问我亦何为，壮士不顾生。生骑一骏马，权奇如龙媒。追风数千里，直上单于台。"[18]一诗，其豪情尽显。屈大均不仅是杰出的遗民诗人，而且才华横溢，善画兰竹、山水，书法亦佳。因清代的文字狱，屈氏的作品均在禁毁之列，书迹存世不多，故片纸只字，弥足珍遗。

从存世的屈氏墨迹看，以行草为最。屈氏早年学欧阳询，李曲斋谓屈氏早年（时30岁）创作的《摄山秋夕》五律诗书作："写来仍较端谨，略少控纵排荡之气，抑扬顿挫之笔，结字行款间，都表现出较多的渤海胎息，大概屈氏书法，早年当从欧入"[19]，植根于苏东坡，上追二王、钟繇、张旭，近参董其昌，博取众长，加上其自身的文学修养，坚毅不屈的反清志气，在其书法中表现得淋漓尽致，给人一种豪迈超逸、刚建朴茂的气势。代表书作有《屈大均诗翰》册页，[20]此册页书法行笔自然流畅，字与字之间疏密有致，转折提按中流露出一股清刚之气。李曲斋谓其："用笔近东坡与山谷之间"[21]，而马国权先生则极推崇之，谓："古淡苍秀，甚饶雅韵。"[22]广州艺术博物院藏有屈氏行书轴《杜甫八阵图句》五言诗，书文："功盖三分国，名成八阵图。江流石不转，遗恨失吞吴。"此书轴"用笔近董其昌，笔势沉着、平隐、娴熟，秀逸遒健，精妙处使人感受到洁净、超逸的美感。在整体布局上，两行诗文基本对称，有的上下连带，气势连贯，字的大小、粗细、连断都讲究法度，显得自然生动。用墨方面，以淡墨为主，稳重中有丰润，明快中有变化"[23]，是屈大均存世的书法珍品。广东省博物馆藏《屈、陈、梁、吴等书画祝寿册》[24]，册中有屈大均草书五言诗，据汪宗衍先生考证，书写于康熙三十四年乙亥（1695年），为其去世前一年所作[25]。书法自然朴茂，信手写来，似不经意而为之，而神韵自见。

屈氏的书法虽有渊源，但书法中所流露的不仕新朝的骨气以及忧国忧民的遗民气节使他的书法不同于其他书家，"翁山之书，自有翁山在。"[26]

陈恭尹（1631-1700）。字元孝，又初字半峰，晚号独漉，顺德人。陈邦彦之子。南明桂王时，其父与陈子壮、张家玉等起兵抗清，失败后全家殉难，只有陈恭尹一人得以逃生。国破家

亡，更坚定陈恭尹的反清决心，他奔走于江南一带，希望与有志反清的志士一起投奔永历朝庭，报效国家，但永历朝庭的覆亡，复明愿望无法实现，陈恭尹只得返回家乡，隐居羊额，以遗民终老。

陈恭尹，工诗善书，时人称其诗"倾动一时，清迥拔俗，得唐人三味"，为"岭南三家"之一。其书法以隶书为最，有"清初广东第一高手"[27]之誉。陈恭尹虽书学《夏承》，又参以《曹全》、《礼器》诸碑，但能不为所囿，而有自己的特色。他的隶书在于抛弃了前代专摹唐隶的积习，以行草笔法写之，使隶书面目一新，开创了广东隶书的"写意派。"[28]陈永正谓其："借隶之形，用篆、行、草之笔法，天骨开张，完全摆脱时流摹形画角之弊。"[29]其隶书代表作有广州艺术博物院所藏《高俨、薛始亨、陈恭尹诗翰》合卷[30]，卷中有陈氏七绝二首，此卷作于康熙三十一年（1692），陈氏 62 岁，是其晚年之作。书出《夏承》、《曹全》，挥洒自如，诗文与书法融为一体，于古拙浑厚之中，又具超脱高逸之气。麦华三对陈氏隶书的评论甚精，谓其"论其造诣，实有大家之才，以较同时江苏郑谷口之写《曹全》，更觉高明，盖独漉能不粘不脱，能入又能出，既不背古，又不泥古，胎息于古人，而能显出个性，其笔意固厚，又参以《夏承》，以矫劲之势出之。"[31] 其隶书作品还有广东省博物馆藏《和半舫诗》轴[32]，凌丽甫藏《七言律诗》横卷等[33]。

陈恭尹除隶书外，行草也为世所重。马国权云："恭尹的行书温润流丽，风神朗发，笔法结构，其清劲展拓者，似出李北海；而飞动遒逸者，又略近赵松雪。"[34]广州艺术博物院藏行书《镇海楼赋》卷[35]，为存世剧迹。此赋书于康熙二十八年（1689），时恭尹 58 岁，此卷书法有两种书体。序为楷书，笔画清劲，兼有隶书的味道。正文则为行书，行笔舒缓自如，徐疾有序，行与行之间，字与字之间，疏密相间，互相照应，笔墨流畅自然，虽是鸿篇巨制，但一气呵成，把胸中清刚奇逸之气与书法相融洽，写来风神俊发，极具气势。

彭睿壦，字公吹，号竹本，别署龙江村獠。顺德人。父彭耀，崇祯举人。南明桂王于肇庆，擢户部给事中，奉谕往绍武，被杀。睿壦痛绝，隐居不仕，常寄情于书画，工草法。

彭氏的草书，与他的人品一样，不随俗流，清高独立。并不受晚明盛行的二王、董其昌的书风影响，而是另僻蹊径，以怀素为体，以柳公权为骨。体势刚劲，变化多端，意境深邃，跌宕多姿中不失严谨，狂放姿肆中不失法度。麦华三赞其："于狂放之中，擅用折笔，以蓄其势，不使一笔滑过去。其意境如奔泉咽石，曲折潆回。其留余不尽之处，真有一波三折之妙。古人所谓屋漏痕古钗脚之法，备于此矣。"[36]现藏于广州艺术博物院的草书《菜根谭》立轴[37]，为存世佳作，书文："都来眼前事，知之者仙境，不知足者凡境；总出世上，因善用者生机，不善用者杀机矣。右菜根谭一则，兴至书之。江邨馀子彭睿壦"。观其草书的体势，虽然字与字之间连笔不多，却有连绵不断的气势。使转屈折，左右偃仰，给人以强烈的动感。笔画粗细结合，用墨浓淡相宜，行笔不疾不徐，刚柔并发，起承转合，前后一贯，给人以一气呵成的感觉。整编结构虽然灵活多变，但又不失平正和谐之美。不愧为书法大家。其他的存世作品还有顺德博物馆藏草书《唐人小游仙词》轴[38]，香港艺术馆藏《五言绝句》立轴[39]；

彭睿壦是明末广东遗民的书法大家，由于其隐居乡野，少与人往来，故其书不显。但今观其书法艺术可与同时的书法大家傅山、张瑞图、黄道周相颉颃，有"竹本派"之誉。

逃禅为僧是广东遗民的又一选择。"至明之季年，故臣庄士往往避于浮屠，以贞厥志"，

"僧之中多遗民,自明季始也"。[40]遗民逃禅,并不是出于对宗教的信仰,而是不愿做异族的士臣,选择了遁入空门以全其志节。他们都是有识之士,诗书画皆善。虽然贩依佛门,参禅礼佛,但在追求书法艺术上往往有其独特之处,较著名的有函昰、深度、光鹫等。

函昰(1608-1685),字丽中,别字天然,号丹霞老人。俗姓曾,名起莘,字宅师。番禺人。崇祯六年(1633)年举人,后往庐山祝发为僧。曾主持番禺雷锋山隆兴寺(后改名海云寺),天然和尚工诗善书,其诗自认为"诗又不是诗,偈又不是偈"[41],有《瞎堂诗集》存世。

天然以行草为著,书近北海、南宫,淳厚朴茂,纯任自然。其代表作有五言行书诗轴《栖贤山居诗》[42],书文:"客到无留处,情乖懒见人。床前多病衲,殿角一闲身。夜色秋旻净,泉声晓梦真。昨闻江上信,又阻白门津。"马国权先生评为:"其中'秋'、'真'、'昨'等字,结体用笔甚近南宫,但萧散自然,淳厚古茂,绝无鼓弩惊奔之笔,此中高致,当非仅从临池中来,这是跟他在学问、禅理等多方面的修养分不开的。"[43]评价十分中肯。其他作品还有广东省博物馆藏行书《五绝诗》轴[44];《七言行书》对联[45];行楷《阿侍者诗偈》[46]。

天然和尚虽处方外,然为人磊落,好结忠义之士,同时又是佛学大师,深研佛理,常把禅理寓于书法之中,故其书"精到健遒,意态洒然。其回翔动静,厥趣相随","真慧笔也"。[47]

深度,本姓赖,名镜,字孟容。南海人。少时读书于增城白水山中,因号白水山人。明亡后出家于万寿寺。有诗、书、画三绝之称。其诗清幽淡雅,其画则有"粤中首望"[48]之称。

他的书法虽为画名所掩,但其清高秀逸,自然朴拙的书风,却越来越得人们的喜爱。其代表书作有广东省博物馆藏《深度、屈修行书诗》合册[49]。册中有深度行书《为李炤生诞日作》七言诗及《寄觉长老》五言诗二首。从整体上看,书法得力于苏东坡、文征明,又兼有二王的气息,清雅透逸,自然朴拙,字里行间透出一种祥和的气象,加上其清高的气质,真有"闲云自卷舒"[50]之妙。

光鹫(1637-1722)初名成鹫,后改名光鹫,号迹删,又号迹山,别号东樵。番禺人。原名颛恺,字麟趾。明末诸生。明亡后为僧,晚年栖于广州大通寺。光鹫精于佛学,善诗,兼擅书画。

从现存的书法来看,多为晚年作品,故其笔墨苍劲,老而弥坚,给人以质朴自然,纯用心写之感。其代表作有广东省博物馆藏行书《梅花诗》轴[51],款署:"竹笔书似四如居士一笑,八十二老僧鹫。"竹笔是光鹫自创的书写工具,质地坚硬,可与新会陈白沙的茅龙笔相辉映。故他的书法别具一格,刚劲强健,沉着浑厚,笔墨既丰润,又枯涩,胸中奇逸之气跃然纸上。麦华三谓其:"兴酣下笔,满纸狂草,志在新奇无定则,古瘦漓骊半无墨,大有颠素遗风。"[52]如果没有广阔的胸襟,清高的情怀,深厚的书法根基及过人的胆色,那能臻此?另有香港中文大学藏草书《夜坐诗似西葵居士》[53],则墨气酣畅饱满,骨力洞达自然,"甚有颜鲁公晚年行草那种骨力古健的风姿"[54],又具陈白沙茅龙书的沉雄苍劲,可谓"刚而能柔,拙而愈巧。"[55]《广东文物》还载"廉顽立懦"行书四字。[56]

三、遗民的思想意识

遗民的思想意识,都反映在他们的诗、文中,集中体现在两方面:一方面是忠君爱国,敢

于抗争的思想。遗民从小就接受儒家的正统教育,受其"忠君"思想的熏陶,奉行士人忠君爱国,不仕二姓的道德标准。因此,在易代之际,为了挽救国家的危难,他们奋起反抗,以图反清复明,这种志向在屈大均、陈恭尹、张穆等人的诗文中都有反映。

《鲁连台》[57]一诗,是屈大均在顺治十五年(1658年),登山东茌平县鲁连台遗址时所写,诗云:"一笑无秦帝,飘然归海东。谁能排大难?不屑计奇功!古庙千秋月,荒台万木风。从来天下士,只在布衣中!"诗人希望有更多象鲁仲连一样的志士,为反清复明而建功立业。而陈恭尹《留别诸同人》[58]"霏微残月晓几寒,生死交情话别离。入楚客无燕匕首,送行人有白衣冠。舟辞香浦鸿初到,马踏梅关雪渐看。后会不须期故国,中原天地本来宽!"一诗,则充满了对恢复中原的必胜信心。但是有战争就必然有牺牲,诗人又写下了"平生一匕首,为子入秦来"[59];"乾坤板荡复何言,此日安危敢自怜"[60]等悲壮诗句,以志为国捐躯的决心。

对故国故君的思念也是遗民思想性的重要体现。屈大均曾记述王元倬"有南陔草堂,岁之三月十九日,王子必集诸遗民,为威宗烈皇帝设苹藻之荐。予不肖,已亥、庚子两岁亦得与焉。"[61]三月十九日,是明朝灭亡,崇祯皇帝自缢之日,故遗民多以此日为题,赋诗以寄哀思。"年年此日有诗篇,篇什虽多不敢传"[62],表达了遗民对故国故君的思念之情和坚持气节的决心。而《江皋》[63]"翠微春更湿,烟雨欲无山。白鹭一溪影,桃花何处湾?渔村疏竹外,古渡夕阳间。田父不相识,相随谷口还。"一诗,则寄托了诗人对故国美好风光的眷恋之情。

另一方面是反对民族压迫,坚持民族气节的思想。作为少数民族的满清政权取代了汉族统治的明朝政权而成为中原的霸主,这无疑给汉族士人以沉重的打击,其悲愤排击之情深于骨髓。为了维护民族的尊严,反对民族的压迫,他们有的投笔从戎,积极抗清。屈大均的《垄上行》[64]一诗,写出了当时遗民门的志向:"耕夫有志如鸿鹄,一夕丹书发鱼腹。天教孤啸起英雄,遂使雌雄争逐鹿。壮士生当举大名,身作陈王事乃成。分兵狥地多秦敌,一一诸侯尽膝行。所置将军尽豪杰,纷纭竞使强秦灭。驱除已是霸王威,发难何殊汤武烈。戍卒能为天下倡,何辞一战殉沙场。"又以"激烈苟相感,捐躯未足论,从来有心汉,死不为殊因"[65];"慷慨干戈里,文章任杀身。尊周存信史,讨贼作词人"[66]等诗篇以示宁死不屈的决心。抗争虽然失败了,但他们依然恪守气节,隐居乡野,拒绝出仕清朝,并以诗明志:"从古士穷方见节,采薇相饷莫忧贫。"[67]、"只应与黄菊,荣落在东篱。"[68]有的则遁入空门,以存其节。其时清政府颁布了剃发易服令,强迫所有汉人削发改装,士大夫为了保全其发,拒绝"薙发之令",于是逃往深山幽寺,甘愿与经卷青灯为伴,以实际行动来反抗民族压迫。还有一些僧侣,"虽处方外,仍以忠孝廉节垂示,以故从之游者,每于死生去就,多受其益"[69],他们托佛门这一方净土,以保护抗清志士,函昰就是其中的表代,许多忠义之士,纷投其门下。

遗民无论以何种方式生存,他们那种不屈不挠,遗世独立的精神是值得我们敬佩的,但是我们也清楚地看到,遗民的思想是有其历史局限性的,必须辩证地加以分析,去其糟粕,存其精华。

四、广东遗民书法的艺术特色

广东的遗民书法,是在继承传统的基础上发展起来的具有岭南特色的书法艺术。晚明的

书坛,有号称四大家的邢(侗)、张(瑞图)、董(其昌)、米(万钟),还有书风独特的徐渭、詹景凤、黄道周、倪元璐等人,书风各异,齐名当代。而其中的张瑞图、黄道周、倪元璐等人,他们于二王之外,另辟蹊径,追求一种自由酣畅的奇崛书风,开启了晚明书坛革故鼎新的先河。为当时萎靡、刻板的书坛带了新气象。这种提倡个性自由的书风,也影响着广东的书坛。我们在张穆《行书诗册》、陈恭尹隶书《高俨、薛始亨、陈恭尹诗翰》合卷、释光鹫行书《梅花诗》轴等书作中,都能看到这种书风的影响。而地处岭海的广东遗民由于地理环境的特殊,少与中原书家往来,使他们的书法不同于中原而有自己的特色,主要体现在:

1、彰显个性,形成迥异的艺术风格。这一时期的遗民,大多强调人品修养,把书法作为个人情感抒发的手段,突出书家的个性。因此,形成了刚劲雄浑、清雅秀逸、沉厚朴拙、潇洒豪放的不同书风,使广东书坛呈现出异彩分呈的多元化的艺术面貌。

2、直抒胸臆,具有动人心魄的艺术魅力。遗民在国破家亡,异族高压统治的环境下,有家不能归,有国不能报,空有救国之志而无法实现,心中的悲愤,对国家前途的忧虑无处宣泄,于是寄情诗书,将胸中压抑的情感倾泻出来。张穆《西濠夜月有感》诗云:"海岸秋深月已残,数声羌笛倚楼寒。西濠桥是笙歌地[70],空忆花前十二栏。";《梅花三十之一》诗云:"为存气格标群艳,自树香光作一家。我有肝肠谁共许,日将冰雪对寒葩"。诗人通过对旧时生活的描写来抒发对故国的思念。以梅花自喻,来表现自己洁身自好,坚毅不屈,隐遗山林的决心。诗人将自己的情感与书法相结合,在字里行间表现得淋尽致。陈恭尹有《咏夹竹桃》[71]诗:"傲骨雄心岂易消,为花不逐四时凋"也是其志向的最好写照。由于是直抒胸臆,感情真挚强烈,读来自有一种苍凉激楚、动人心魄的艺术魅力。

3、温藉含蓄的文人气息。广东的遗民书家,大都是前朝的士大夫,具有深厚的文化底蕴,很多人以诗词、文章名世。如高俨有诗、书、画三绝之誉;陈恭尹被称为"岭南三大家"之一;屈大均才气横溢,著有《翁山诗外》、《广东新语》等。他们的书法不同于一般的文人"墨戏",是一种逆境中的艺术,许多书家通过委婉含畜的语言来表达自己的情感。陈子升在《野阔》[72]诗"可怜旧种桃花额,重问武陵津已迷"中用桃花的典故来寄寓对故国的哀思。函昰在《晚步松岭》诗里"岁寒犹见一丛青,高托层崖覆石屏。夜月不侵无草地,晓风长护独椽亭。"[73]以青松比喻在逆境中仍能保持节操的人。文人那种含蓄、蕴藉、清逸、冲淡的风姿,跃然纸上。但我们从字里行间仍能感受到作者坚毅不屈的抗争精神。

5、闲云卷舒的山林气息也是广东遗民书法所具有的独特艺术风格。在广东的遗民书家当中,有一部分是遁入空门的僧侣,如函昰、深度、成鹫等,他们精研佛学,并将禅宗的清淡、简远的意趣融入到书法中,从而形成具有闲云卷舒之妙,纯任自然的释氏书法。

五、广东遗民书法的影响

广东的遗民书家,因其所具有的民族气节,刚直不阿的爱国精神为人所敬仰,他们的书法对中国书坛有着深远的影响。

在众多的遗民书家当中,能与中原书家相颉颃的则首推陈恭尹。晚明的隶书,仍是继承

唐隶之法,书风每况愈下,无甚新意,仅保留了隶书外壳。而陈恭尹则另辟蹊径,直接从汉隶入手,以行草笔法写之,使隶书面目为之一新,受到书坛的推崇。与当时的隶书名家郑簠(谷口)(1622-1694)齐名。而两家书法的根本区别在于"独漉胸中有蓬蓬勃勃之民族思想,谷口则为写字而写字。此抱负之不同也。"[74]独漉的书风对有清一代的书坛有着深远的影响。

彭睿壦的草书,因其磅礴气势,盘回曲折的用笔,狂放中有清刚之气的独特的个性为人所喜爱,有"竹本派"之称。马国权先生认为竹本的书艺人品,与黄道周、傅山并肩而无愧[75]。

清初,由于康熙皇帝喜爱董其昌的书法,而使整个书坛弥漫着一种秀美圆润的书风,千人一面,缺少阳刚之气,而光鹫则以其遒劲宏伟,粗野强健,别具一格的竹笔书法而傲视书坛。敢于跟封建皇朝背道相驰,其胆色、其气魄、其笔力确实令人钦佩。他的竹笔与陈白沙的茅龙笔、宋湘的竹叶、蔗渣代笔都是对书写工具的一种创新,同时,也是其书法与众不同的成功体现。

高俨、深度有诗、书、画三绝之称。有人曾谓"岭东山水家,在明末清初之际,士林以高俨为首,而方外则当推深度为第一。"[76]朱彝尊(1629-1709,秀水人)来岭南时,对高望公极为推重,在其《论画诗》中有:"吴中好手有四王,常州二恽桐城方,岭南高俨歙黄伋,亦有傅山居晋阳。"之句。而深度的书画,为时人所喜爱,求画者众。《岭南画徵略》称其:"善山水,笔力遒劲,气格苍凝,有沈石田风致。一时声噪五羊,吴越人官粤者,往往欲求一箋一箑而不可得"[77]。可见他们的影响力已不限于岭南了。

天然和尚和他门下"今"字辈第子,也享誉书坛,人称海云书派。天然和尚是佛学高僧,又好结交节烈之士,于是不愿出仕新朝的文人士大夫纷纷投其门下,计有今无、今载、今释、今辩等,他们都是擅书之人,也有书迹留存至今,是研究释氏书法的重要资料。

综上所观,广东的遗民书法并不是一个书法流派,书家之间多不存在师承关系,他们都有自己的书学渊源,只是共同的遭遇,共同的理想使这些遗民聚集一起,他们以文会友,以书明志,相互唱酬,以抒国家之恨,身世之悲。他们的书法是一种渗透着自我的高层次的艺术,是书家人品、学问、志向的个性化体现。虽然多数的遗民不以书名世,但书以人传,人们敬重他们的为人,所以对其书法珍如拱壁。可以说,遗民书法是广东书法园林中的一朵奇葩,也是广东书法的一个重要组成部分。

注 释:

① 孙静庵《明遗民录》浙江古籍出版社,1985年版。

② ③ 陈伯陶《胜朝粤东遗民录》。

④ 全祖望《鲒埼亭集外编》卷九。

⑤ 屈大均《翁山文钞·二史草堂记》卷二。

⑥ 陈恭尹《独漉堂诗集·〈张穆之画鹰画马歌〉》卷二。

⑦ 张穆《铁桥集·〈画马引〉》(容庚等人辑)1974年版。

⑧ 《明清广东法书》图版27。

⑨ ⑮ ㉛ ㊱ ㊾ ㉔ 《广东文物·麦华三〈岭南书法丛谭〉》。
⑩ 张穆《铁桥集》(容庚等人辑)1974年版。
⑪ 陈子升《中州草堂遗集·李楧〈为陈黄门六十序〉》。
⑫ 陈子升《中州草堂遗集·薛始亨〈陈乔生传〉》。
⑬ 《明清广东法书》图版32。
⑭ 《明清广东法书》图版34。
⑯ 陈子升《中州草堂遗集·〈有感〉》。
⑰ ㉚ 《明清广东法书》图版37。
⑱ 屈大均《翁山诗外》卷二。
⑲ ㉑ ㉖ 《艺苑掇菁·李曲斋〈屈大均书法初探〉》,广州高等教育出版社 1993年版。
⑳ ㉝ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ 《广东文物》。
㉒ ㉗ ㉘ ㉞ ㊸ ㊾ ㉟ 《明清广东法书·马国权〈明清广东书势〉》。
㉓ 《广州市文物志》,岭南美术出版社1990年版。
㉔ 《明清广东法书》图版39。
㉕ 《明清广东法书·汪宗衍〈明清广东法书展品小记〉》。
㉙ ㊴ 陈永正《岭南书法史》。
㉜ 《广东省博物馆藏法书选集》图版53。
㉟ 《明清广东法书》图版40。
㊲ 《明清广东法书》图版29。
㊳ 《顺德市博物馆藏顺德历代士林书画专集》。
㊵ 《思复堂集》卷三。
㊶ 函昰《瞎堂诗集·自序》。
㊷ 《明清广东法书》图版28。
㊹ 《广东省博物馆藏法书选集》图版35。
㊼ ㊻ 劳天庇编《明遗民书画录》。
㊽ 蓝瑛、谢彬《图绘宝鉴续纂》卷二。
㊾ 《明清广东法书》图版26。
㊿ 李蟠《岭南书风》。
51 《明清广东法书》图版43。
53 《明清广东法书》图版44。
55 陈献章《陈献章集》,中华书局1987年版。
57 屈大均《翁山诗外》卷六。
58 陈恭尹《独漉堂诗集》卷一。
59 屈大均《翁山诗外·同杜子入秦初发滁阳作》。
60 张穆《铁桥集·〈留别韩季闲耳叔林榕溪赴闽行在〉》(容庚等人辑)1974年版。

61. 屈大均《翁山诗外》。
62. 方文《嵞山集》。
63. 屈大均《翁山诗外》卷七光绪版 。
64. 屈大均《翁山诗外》卷三 光绪版。
65. 张穆《铁桥集·〈白公堤吊五人墓〉》(容庚等人辑),1974 年版。
66. 屈大均《翁山诗外·〈春山草堂感怀〉其八》卷五。
67. 张穆《铁桥集·〈兵戈日与西越诸君隐居湖上〉》(容庚等人辑)　1974 年版。
68. 屈大均《翁山诗外·〈春山草堂感怀〉其三》卷五　光绪版。
69. 屈大均《翁山文钞》之李景新撰〈屈大均传〉。
70. 张穆《铁桥集·〈西濠夜月〉其中“桥”作“旧”》(容庚等人辑)　1974 年版。
71. 陈恭尹《独漉堂诗集》卷十四。
72. 陈子升《中洲草堂遗集》。
73. 陈永正《岭南历代诗选》。
77. 汪兆镛《岭南画徵略》卷十一。

何锋:广东省文物鉴定站

澹归今释传世书迹考释[①] *

朱万章

澹归今释（俗名金堡）是清初岭南名僧天然和尚函昰的第四法嗣，曾主丹霞山别传寺，他在佛学、政治历史以及诗文方面已经为人所熟知，独于书法一道则不甚为人所了解。连向来被学界认为搜罗书画家资料最为详备的俞剑华编写之《中国美术家人名辞典》[②]也仅仅是作如下简单记载：

> 金堡（1614—1680）（清）字道隐，崇祯十三年（1640）进士。工书、画。卒年六十七。（颂斋书画录）

该条目对今释在书法方面的成就几乎没有作任何论述，其中提及的"工画"一项，在历来的典籍、今释诗文及传世作品中没有任何资料显示他是长于绘画的，想必也是误记。后面注明资料来源为《颂斋书画录》。该书为容庚对自己所寓目的书画及其作者考释的一种笔记，近年择要梓行时更名为《颂斋书画小记》。容庚的原文长达近千字，但仅限于记述其生平事迹及著述，对于书法一艺却只字未提。

在后人编写的影响较大的书法类典籍如近人马宗霍的《书林藻鉴·书林纪事》、祝嘉的《书学史》等书中也均未对其有任何记录，在今人编著之各类综合类书法史如钟明善的《中国书法史》、刘恒的《中国书法史（清代卷）》、朱仁夫的《中国古代书法史》等也未见其有一席之地。对其书法作过专门且较为详尽论述的主要有几本以地域专门史为主题的今人著述如汪宗衍的《广东书画征献录》、《广东文物丛谈》、《艺文丛谈》、陈永正的《岭南书法史》、李公明的《广东美术史》以及笔者的《岭南金石书法论丛》，至于对其书法作过专门论述、比较有影响的文章则有麦华三的《岭南书法丛谈》、马国权的《明清岭南书势》、姜伯勤的《澳门普济禅院藏澹归金堡日记研究》等。这些学者多为岭南人或长期生活在岭南，而且所出版或发表的研究成果多是在广东地区（笔者的《岭南金石书法论丛》虽然是由北京的文化艺术出版社出版发行，但因其题材浓郁的地域性，也决定了其影响之片面性），因此其影响也是显而易见的。在岭南以外的学者所撰写的不是以岭南地区为关注重点的研究中，南京的田光烈所撰写的《佛法与书法》是唯一比较详尽涉及今释书法的论著。该书搜集我国历代僧侣书法家452人，对岭南地区明清之际的僧侣书家著笔尤多，其中对于今释的记述约有400余字，大多为叙述生平传略，关于其书艺的论述则仅占四分之一：

* 本课题为广州市社会科学界联合会资助研究项目

……师工诗词，善书。近人汪兆镛跋其书《戴庵诗》云："书法逼真米、董"。用笔之正偏锋兼施，转折提顿之巧为变化，得法于南宫，而欹侧取势，则可上溯北海，尤善草书。有《遍行堂集》及《续集》行世。内多思故朝语，乾隆二十年（1755）或以举，诏毁塔剉骨焚书。书迹见《越秀集》。[③]

文中对于今释书法评论，仅局限于笔法，且典出马国权的《明清广东书势》[④]，对其书法成就及其在书法史上的地位则也未有所及。

以上这些种种现象很显然说明书法研究史上所存在的一个盲区：书法成就卓著的今释的书艺并未受到足够的重视。

无数例证表明，在主流书法史上要占有一定地位，首先必须具备为大多数人所公认的独特的书法成就。但仅有这一点是不够的，还必须有历代的评论家作呼应和有一定的书迹流布，这两点是相互依存、相互联系的，今释具备了第一点，却恰恰缺少后两点。之所以造成这种状况，这与今释所处之历史情境是密切相关的：

今释是一个非常特别的遗民僧人，他在诗文书法中常常流露出反清复明思想。他的《遍行堂集》、《遍行堂续集》更是这种思想的总集，因此被人称为"不降其志，不辱其身，无不见焉"[⑤]。今人陈寅恪《柳如是别传》谓其乃"志在复明之人"[⑥]；冼玉清称其"行在纳忠，身遭杖戍，而国亡遁迹，仍复寄其薇蕨之思，岂惟佛门龙象，亦凛于民族大义"[⑦]，谢国桢认为"屈大均、金堡均为清廷所最忌的人"[⑧]。正因如此，为他身后招致了灭顶之灾。乾隆四十年（1775），已去世多年的今释为人所讦告，清廷将其《遍行堂集》、《遍行堂续集》销书毁版，容庚的《颂斋书画小记》里一段记载再现当时触目惊心的情景：

所有墨刻墨迹，逐一查出。现存碑石摩拓，进呈一面椎碎抛弃，不使片纸只字复有留存。海螺岩有今释埋骨之塔，刊刻铭志，亦均刨毁。[⑨]

不仅如此，尚株连丹霞僧众多人。四十四年（1779），乾隆在纂修方志的上谕中还特别强调严禁将澹归等人的诗文选入，谕令"概从芟节"、"以杜谬妄。"[⑩]

因为如此，收藏今释书迹便要冒非常大的风险，所以他的书迹也是如当时广东另一遗民屈大均一样只能通过民间秘密递藏的形式有限度地传承下来；同时，今释不象同时代的僧侣书画家石涛、八大山人、髡残、渐江一样或遍历山水，或长期生活在文化和资讯均较为发达的江南地区，书画传播极广。他早年忙于抗清，晚年潜心佛事，未能远足，后半生的大部分都在广东度过，在资讯极其落后的古代，不远游和僻居必将成为书迹远布的最大敌人。书迹的有限度传布和当局的禁锢自然使得清代的评论家们不能、也不敢对其书艺有所臧否。这样一直沿袭下来，也就成了今天所见到的今释书艺虽然并不让时贤却并未有足够的历史地位的现实。

所幸的是，现代社会传媒发达，各地博物馆（艺术馆、美术馆）和私人藏家或将藏品梓行、或举办展览供人观摩、或提供学界研究……为我们搜集今释的传世作品提供了前所未有的机会。基于此，笔者不揣疏陋，历数年之力，搜集公私所藏今释书迹约 67 件，分别加以整理

研究,希冀有裨于治清初书法与政治史者。

这些流传下来的书迹中,以行草居多,它们分别是:

1、草书七言诗卷,丁酉(1657年),纸本,尺寸不详。中国历史博物馆藏。
2、行书与王道焜合书卷,绢本,尺寸不详。浙江省博物馆藏。
3、戴西永寿诗册,七开,1660年,绫本,28.5×40厘米。香港中文大学文物馆藏。
4、行书绿绮台歌卷,辛丑(1661年),绫本,尺寸不详。四川省博物馆藏。
5、行书诗卷,康熙癸卯(1663年),绫本,尺寸不详。北京故宫博物院藏。
6、行书卷,癸卯(1663年),纸本,26×213厘米。香港艺术馆藏。
7、行书七律诗轴,乙巳(1665年),绢本,172.5×48厘米。广州艺术博物院藏。
8、行书护法论卷,康熙丁未(1667年),绫本,尺寸不详。北京故宫博物院藏。
9、行草卷,丙午(1666年),纸本,19.5×86.5厘米。广东省博物馆藏。
10、行草请雷峰天然老人住丹霞启卷,丙午(1666年),纸本,20×149厘米。
11、行书元诚道人传卷,1667年,绫本,尺寸不详。北京故宫博物院藏。
12、行草诗卷,戊申(1668年),绢本,尺寸不详。浙江省湖州市博物馆藏。
13、行书祭今锡文卷,丁巳(1677年),纸本,20×92厘米。广东省博物馆藏。
14、行书仞千禅师塔铭卷,1678年,纸本,22×259厘米。广东省博物馆藏。
15、行书辛稼轩水龙吟词轴,1679年,绫本,212×50厘米。北京故宫博物院藏。
16、行书轴,纸本,广东省博物馆藏。
17、行书七绝诗轴,纸本,129.9×33.6厘米。苏州博物馆藏。
18、行草书题画马图诗轴,纸本,215×79厘米。广东省博物馆藏。
19、行书送别诗轴,绫本,尺寸不详。首都博物馆藏。
20、草书送友人还禾中诗轴,金笺,195.6×44.15厘米。浙江省博物馆藏。
21、行书古松诗轴,绫本,229×47.5厘米。广州艺术博物院藏。
22、草书为阿字上座诗轴,绢本,181×45厘米。香港中文大学文物馆藏。
23、行草诗轴,纸本,119.2×32.4厘米。香港中文大学文物馆藏。
24、草书如梦令词轴,纸本,187.5×39厘米。香港中文大学文物馆藏。
25、行书满江红词卷,纸本,尺寸不详。浙江省博物馆藏。
26、行草丹霞日记册,1673年,纸本,尺寸不详。澳门普济禅院藏。
27、行书五字横幅,纸本,25.8×93.5厘米。广东省博物馆藏。
28、行草戴庵诗卷,纸本,29×232厘米。广东省博物馆藏。
29、行书叶侯画佛诗卷,纸本,25.2×195厘米。广东省博物馆藏。
30、草书诗卷,纸本,22×259厘米。广东省博物馆藏。
31、行书尺牍卷,纸本,15.3×22厘米。台湾何创时书法艺术基金会藏。
32、行书卷,纸本,30×330厘米。广东省博物馆藏。
33、行书梅花诗卷,纸本,29×106.5厘米。香港中文大学文物馆藏。

34、行书荔枝卷,马武仲藏。
35、行书绿绮台琴歌卷,纸本,香港翰墨轩藏。
36、行书诗册,六开,纸本,尺寸不详。北京故宫博物院藏。
37、行书诗册,纸本,尺寸不详。北京故宫博物院藏。
38、行书斗方,纸本,26×22.5 厘米。广东省博物馆藏。
39、诸家各体书题画像册,十一开,无锡市博物馆藏。
40、诸家行书书札册,十通,纸本,21×33 厘米。沈阳故宫博物院藏。
附注:今释所书为行书,其他数家分别为原济、智舷、正志、朱耷。
41、行书题十六罗汉册,一开,绢本,尺寸不详。香港艺术馆藏。
42、自书诗文册,三十开,纸本,29.5×43 厘米。香港何氏至乐楼藏。
43、行书轴,纸本,尺寸不详。北京艺术博物馆藏。
44、行草书诗轴,纸本,223×81 厘米。香港艺术馆藏。
45、行书阿字座元示生颂诗轴,纸本,128.5×31 厘米。香港艺术馆虚白斋藏。
46、行草书菩提树诗轴,纸本,189×40 厘米。香港艺术馆虚白斋藏。
47、行草书轴,纸本,尺寸不详。广州梁氏拾清楼藏。
48、行书木兰花慢词册,四开半容庚颂斋藏。载容庚《颂斋书画小记》。
49、草书轴,纸本,215×74.5 厘米。广州艺术博物院藏。
50、草书轴,纸本,136×36.5 厘米。广州艺术博物院藏。
51、行草书轴,纸本,133.5×34 厘米。广州艺术博物院藏。
52、行书七言诗扇面,金笺,16.5×51.5 厘米。广州艺术博物院藏。
53、行草书轴,纸本,128×38 厘米。广州艺术博物院藏。
54、草书轴,纸本,213×78 厘米。广州艺术博物院藏。
55、草书轴,纸本,223×79.5 厘米。广州艺术博物院藏。
56、行草诗册,十二开,1657 年,纸本,31×27 厘米。广州艺术博物院藏。
57、行书金刚经册,二十八开,纸本,21.8×26.6 厘米。广州艺术博物院藏。
58、行书横幅,纸本,18.6×107.5 厘米。广州艺术博物院藏。
59、草书轴,纸本,126.2×35.2 厘米。广州艺术博物院藏。
60、草书轴,纸本,74.5×40 厘米。广州艺术博物院藏。
61、行书禅语卷,康熙癸卯(1663 年年),纸本,尺寸不详。上海博物馆藏。
62、行书题赤壁后游图轴,纸本,尺寸不详。苏州灵岩山寺藏。
63、为汪起蛟书无题诗扇面,质地、尺寸不详。香港何氏至乐楼藏。
64、和陆世楷梅花诗卷,质地、尺寸不详。番禺韩氏藏。
65、草书轴,纸本,178.5×38 厘米。广东新会博物馆藏。
66、行书轴,纸本,佛山博物馆藏。
67、行书《木兰花慢词》册(四页半),容庚颂斋藏[11]。

以上67件为墨迹。此外,尚有两件刻帖和拓本,分别是:

1、《宋四大家墨宝》卷四之《李太白秋浦歌十五首并跋》跋(亦见刻于《海山仙馆藏真续刻》卷十五,题为:《黄庭坚李太白秋浦歌十五首并跋》跋)[12]。

2、行书《七言联》(拓本),广东省博物馆藏。

这些书迹中,绝大多数为公库所藏。

在以上有纪年的作品中,最早的为作于崇祯十六年(1643)年的行书《与王道焜合书》卷,署款“金堡”,时年约三十岁,这是目前所见唯一一件今释为僧前的作品;最晚的为作于康熙十八年(1679)的行书《辛稼轩水龙吟词》轴(北京故宫博物院藏),时年作者六十六岁。纵观今释以上诸作,除去第一件明确显示乃为僧前所作外,其余大多为出家后所作,尤其是主事丹霞山以后所书。

现将以上部分书迹择要考其源流、评其得失,以就教于方家:

一、《为戴西永寿诗》册,香港中文大学文物馆藏

该册凡七页,每页纵28.5厘米、横40厘米,香港中文大学文物馆馆藏编号为73•45项,一千余言,文长不录,末署“岁次庚子秋七月廿有五日,蔗余道者今释题于载菴”,钤朱文印“澹归”和白文印“军汉出家”。全书为细小行楷,这在今释传世书迹中是极为难得的,时年作者四十六岁,乃其盛年力作。番禺人陶敦临跋尾云:

此书一笔写成,而姿致变化,令阅者不厌。善书者试一味之,真一日不厌百回看也。

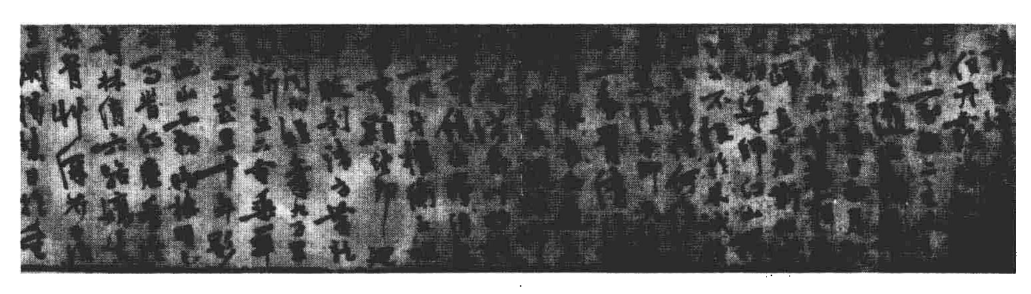
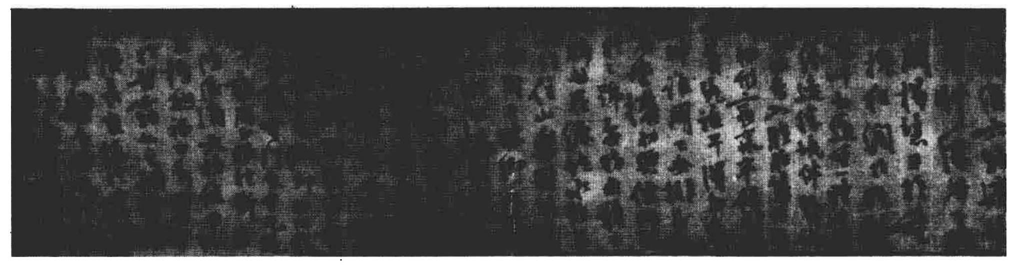
澹归和尚曾卓锡吾粤海棠(幢)寺,故其墨迹流布滋多。惟细小行楷,殊不数几。此为戴西永寿叙,以戒杀为言,自是佛门宗主特借题发挥耳。其书法至精,章曰‘军汉出家’,如此善书,其岳忠武之流亚乎?钦佩,钦佩!庚申中秋前五日晨兴,番禺散人陶敦临。

对今释书法推许备至,其中提及之“墨迹流布滋多”,实指相对于同时代其他岭南书家而言,其流布地区也是多局限于岭南地区。陶氏跋后意犹未竟,在此跋之后又补题曰:

此为梁文忠节庵先生曾藏,先生归道山后散出,由绍华轩得之。惠民又记。

道人本姓金,为前明给事中。以言事赴军台效力,未至台而明亡,即出家,故章曰‘军汉出家’,指此,非将军好武也,前题失考耳!季冬十又七夕,临又记。

梁节庵乃近人梁鼎芬(1859—1919),著名学者、书画家。据此则知陶敦临乃民国时期

清　今释行书《请雷峰天然老人住丹霞启》卷

人。陶氏在此跋之外，卷尾再题一诗：

温饱饥寒亦偶然，米珠薪桂已连年。
平居食敢嫌无肉，我愿长斋绣佛前。[15]

此册在今释书迹中不仅创作年代较早，书体也是较为稀少，对于研究其早期书法和多方面的书艺成就是具有非常重要的意义的。

二、行书卷，香港艺术馆藏

纸本，纵 21 厘米、横 213 厘米，香港艺术馆馆藏编号 FA1983·107 项，文长不录，主要为作者歌咏陈献章茅龙法书的诗，款署“癸卯十月朔日丹霞今释”，钤朱文印“澹归”、白文印“今释之印”。末尾有首翁周氏（姓名待考）两段题跋，分别题于咸丰十一年和同治元年，据此则周氏为晚清人矣。

该卷书于 1663 年，时年作者五十岁。从书作本身看，结体较为随意，不拘绳墨，与晚年作品相比，较为萧散自然。

三、行草《请雷峰天然老人住丹霞启》卷，广东省博物馆藏

该卷纵 20 厘米、横 149 厘米，末署“丙午孟夏书为智拔禅兄正”，钤朱文印“今释”、白文印“澹归”。后有近代广东书画界名人汪兆镛、张学华、居巢题跋，均对是卷给予很高评价。

汪兆镛跋曰:

澹归和尚书直幅流传尚多,长卷余所见凡三余,皆有题识。一为今㑊和尚塔碑志,一为惠州准提阁诗,一为东莞戴庵诗。顷者,沧萍姻兄购得请雷峰天然老人住丹霞启绫本卷,出以相眎,则四见矣。字字精彩,尤为杰作,谨合十庆讚。光绪、宣统间余乐昌,与丹霞相距不远,屡拟往游,尘冗未果。辛亥后,曾至雷峰信宿瞎堂,旧有澹和尚撰书碑记,传闻乾隆中叶碑仆,道光时番禺仪克中补书,黄子高重撰额,今尚无恙,摩抄久之而去。诵此卷,盖深向往也。丁丑二月罗浮汪兆镛敬观并记。今壁字㑊千,误作今㑊,丙午为康熙五年,智拔待考,兆镛又记。

张学华跋曰:

往于普济禅院见澹归手书《日记》,零篇残墨,皆挟有风霜之气。此在丹霞时奉请本师天然老人住山启,亲切有味,而字字仍锋棱毕露,尤见忧积于胸中者,无时少挫也。沧萍仁兄好藏明季遗老墨迹,身世有同感焉,为识数语于后,戊寅八月闇道士张学华。

居巢跋曰:

澹归禅师以明季遗老求志空门,卓锡丹霞道祖,此即其开山躬迎本师天然老人住山启稿,所云无妨无碍,饱水饱柴,不敢自私,愿充供养,则是释言而犹儒行也。忆曩在桂林,闻人诵公上孔王请收葬张文烈、瞿忠宣二公书,所维护纲常、矜全忠节者,词无胜义、慈悲、慷慨、动魄、凄脾,是知不特开阐宗风、具龙象,乃抑亦吾道之伽蓝矣。师本工书,以人而益重,世争宝之。此卷为□□兄所藏,□获偕归,朝夕讽玩,不禁欢喜赞叹,合十顶礼而三称曰:南无面性菩萨。同治乙丑四月浴佛节后十日后学居巢跋。

钤白文印“梅生”。

无独有偶,居巢同样的题跋也见于香港中文大学文物馆所藏居氏墨迹中。两件均被专家鉴定为真迹。不同的是,香港所藏乃纯为居氏墨迹,与其他居巢作品连在一起。笔者审视后发现,香港所藏居氏墨迹实乃广东省博物馆所藏今释跋尾之稿本,其中语多修削痕迹。足见居巢对其重视之心。

该卷能得李北海神韵,无一懈笔,堪称精品之作。

四、行书《祭今锡文》卷,广东省博物馆藏

纸本,纵 92 厘米、横 20 厘米,原文载《遍行堂续集》卷五。前有东莞邓尔疋题签(篆书)曰:"今释祭今锡文,邓尔疋",钤朱文联珠印"尔"、"疋"。作者款署:"岁在丁己春正月之九日住丹霞今释遣祭于海幢都寺解虎锡公之灵",钤朱文印"今释之印"、白文印"澹归"。后有邓尔疋跋曰:

> 明季初无隐逸人,曹溪粤岳半遗民。十今禅藻长传诵,留得战山幸草春。蚊虫咬目不交睫(今释师于宝安舟中,蚊子咬目,勘破本来面目,见《海云禅藻集》),手指画襟容易穿(今锡工行书,临帖以手指划襟,襟为之穿,见《海云禅藻集》)。勇猛原因一大事,非徒文字海云禅。前辈论交气节崇,每于豪迈见高风。敝斋《绿绮台诗》卷,神逸庄严此正同(甲寅秋尔疋得邝湛若藏唐琴绿绮台,戊辰冬复得今释师《绿绮台歌》长卷)。弟七十八,丁丑东官邓尔疋。

钤朱文联珠印"尔"、"疋"。

该卷书于清康熙十六年(1677),时年今释六十四岁。是书结体谨严,气韵萧疏,字里行间洋溢着一种肃穆与沉重,盖痛失同门手足,字为心声。

五、行书《七绝诗》轴,苏州博物馆藏

该轴纵 129.9 厘米、横 33.6 厘米,纸本,书文曰:"东坡去已六百载,画出犹为人所怜。我欲乘风过黄鹤,眼前不见此山川",款署"今释",钤朱文印"今释之印"、白文印"澹归"。

该轴与他作略有不同,多用湿笔,字体肥而润,但气韵绝佳,恐为今释为僧后较早期之作。论者称其"用笔粗壮淳朴,笔断意连,字体结构上松下紧,上宽下狭,上疏下密,貌似稚拙而实为老到,提按起落,纵横开合,颇具个性"[14],诚为的评。

六、行草书《题画马图诗》轴,广东省博物馆藏

纸本,纵 215 厘米、横 79 厘米,书文曰:"万里江山蹴踏中,从来行地即行空。权奇何必顶生角,疲寿无劳身作骥。具法按图跨得马,谁知出水便飞龙。只今胜有金台眼,骏骨长嘶倚北风。题画马图为□□词宗正之,今释"。钤朱文印"今释"、白文印"澹归"。

该轴乃今释行草书中的精品。今释晚年在作品中常将纵笔拖长,以增其气势,飞白处则转折有度,多用侧锋。在此件作品中表现得较为明显。

七、行书《送别诗》轴，首都博物馆藏

绫本，纵 246.5 厘米、横 23.5 厘米。书文曰：“未觉冰霜北去寒，南来挚出□珠看。居官何必清廉要，此道相应道且宽。曲水流将黄叶易，空山最取白云难。知公不少松风梦，长为仙音远画阑。静公大居士殿试还朝小作奉送并请删定，丹霞今释手稿”。

该轴虽然冠名曰行书，实则介于楷书与行书之间，运笔粗劲，结体谨严，与晚年其他风格略有不同。

八、草书《为阿字上座诗》轴，香港中文大学文物馆藏

绢本，纵 181 厘米、横 45 厘米，馆藏编号 73•47 项，书文曰：“近浓远淡俱相见，层叠香林水一湾。这里有人谁共语？西来意却在东山。题李司寇非台为阿兄正之，今释”，钤朱文印“今释之印”、“澹归”，鉴藏印章有朱文印“斑园所藏”和“□□□是图□”。

九、草书《如梦令词》轴，香港中文大学文物馆藏

纸本，纵 187.5 厘米、横 39 厘米，馆藏编号 73•46 项，书文曰：“被薄始知人老，屋破莫疑天小；风雨太欺心，劫灭春光不少，谁讨，谁讨，日上扶桑之杪。雨后为著眼居士正之，今释”。钤朱文印“今释之印”，白文印“澹归”，鉴藏印章有朱文印“简氏斑园藏真”和“（星）甫□枢”。

十、行草《日记》册，澳门普济禅院藏

行草《日记》册凡二十八页，起自六月二十九日、止于十一月三十日，据汪宗衍考证，《日记》作于康熙十二年癸丑（1673），前半为住丹霞山别传寺时记，后半为移锡龙护圆与出岭后记[15]，时年今释六十岁。册后分别有东官张璐于嘉庆戊辰（1808 年）、汪宗衍于 1962 年题跋，粤著名学者如张学华、汪兆镛、商衍鎏、商承祚、冼玉清、饶宗颐、姜伯勤等曾往观摩。张璐跋文称观其《日记》后“如胶入漆，手不能释”；汪宗衍跋评其“书法南宫，精到健媚，小字草书，世尤罕觏”[16]，上述张学华文称其“零篇残墨，皆挟有风霜之气”，对《日记》内容及其书艺给予了极高的评价。近有学者从历史的视野对《日记》作了深入、全面的研究，认为此《日记》也如《遍行堂集》一样，“包涵了明清之际血泪历史的尚待考索的秘辛”[17]，则其价值已远超乎书法之外。

十一、行草《戴庵诗》卷，广东省博物馆藏

行草《戴庵诗》卷为今释传世书迹中之鸿篇巨制，纵 29 厘米、横 232 厘米，洋洋洒洒，凡

七百余言。作者行笔跌宕起伏，无拘无碍，几乎无一处懈笔，殊为难得。引首有邓尔疋题曰："澹归上人载厂诗翰，己巳初冬伯任大兄属，邓尔疋"；卷后为汪兆镛跋。汪氏称此卷"书法逼真米董，不易多得"，并谓"今获观此墨宝，殆冥冥中有以酬旷世相感之雅"；陈伯任谓此卷"笔势飞舞，极笔墨之能事。此卷写载庵诗凡十二首，庄奇互见。湿笔似黄石斋，渴笔似陈老莲。余所见澹公书以此卷及六榕寺所藏卷为最完美，事实与乡邦旧事海云禅迹以足供参考"；马国权先生称此卷"用笔的正偏锋兼用，转折提顿的巧为变化，许多均得于米南宫。而欹侧取势，似乎可上溯到李北海，好些字的上半部，往往加长而斜展，若人之昂首张臂，这在北海《李思训碑》中是比较习见的。"[18]

十二、行书《梅花诗》卷，香港中文大学文物馆藏

纸本，纵 29 厘米、横 42 厘米，馆藏编号 73•61 项，书文曰："铁桥下有倒垂枝，千尺寒岩照水时。万古无人能踏到，一般开落自家知。梅花兴之一，今释"。

钤朱文印"今释之印"、"丹霞山主"和白文印"澹归"，鉴藏印章有朱文印"简氏斑园藏真"。

十三、行书题《十六罗汉》册，原藏虚白斋，现藏香港艺术馆

题《十六罗汉》册为纸本，凡十六对开，各约纵 24 厘米、横 18.8 厘米，分别为谢长文、今释、陈恭尹、杨钟岳、唐元楫、今覞、杨溆、成式、阮解、方国驊、今无、张穆等清初名人题跋罗汉册。今释题《渡海罗汉》一开，图为一罗汉骑鹿行于波涛汹涌中，今释文曰："入水不儒，是牛力，是人力，脚踏东南，眼观西北也，只还他一鹿，舵石翁今释题"，钤白文印"释今释印"和朱文"澹归"。邓尔疋认为此罗汉册可能为大汕所画[19]。今释此书用笔精严，气韵萧疏，与其他诸遗民题词一样，凝聚着沧桑、黍离之悲。

十四、行书《自书诗文册》，香港何氏至乐楼藏

纸本，三十一页，每页纵 29.5 厘米、横 43 厘米，分别书写《壬寅春三月廿有四日入丹霞志喜》、《为李不磷题画册》、《次韵酬凌髭放》、《次韵酬梁无暇陈伯恭凌稚练岩联句》、《答李不磷》等诸诗，气韵连贯，虽然长达 31 页，但几无懈笔。今释作品一般以手卷、立轴居多，册页殊为少见，此册乃其小行书杰作。

十五、行书《七绝诗》轴，原藏刘氏虚白斋，现藏香港艺术馆

纸本，128.5 厘米、31 厘米，"太星无角剑无芒，捉得麒麟也不祥；一念坐消无数劫，阳楼金殿日初长。阿字无兄示坐题，今释"。

此轴之行笔也如其他晚年诸作一样，笔势飞舞而瘦劲，乃其挥洒得意之作。

以上仅就其今释传世书迹中之代表作品作一简单介绍，因限于篇幅，其他作品笔者拟以另文论述。

澹归今释为明清之际粤僧中的风云人物。虽然书法仅其余事，但就其书法之气韵、结体与风格讲，完全可跻身于同时代的书法名家之列。他虽然属以天然和尚为主导、其他长于书艺的“今”字辈门人为传派的“海云书派”[20]，但其书风已与海云诸家相去甚远。他完全已脱出海云樊篱，独树一帜，形成了独特的书法风格。

今释虽然祖籍并非粤籍，但长期以来一直被视作岭南人，而且他的诗文、书法及其气节同为人所重，成为后世广东文人崇尚的典范。叶恭绰在《明清间今释字卷跋》里写道：“澹归于宗门未遂为宗匠，特其人风节行动，皆不平凡，以视鱼山、无可，殊无多让。诗笔苍老，亦足与顾、陈抗衡，而清代焚骸劈板，竭力摧毁，特此区区卷册，犹有流传，足征精诚所注，终有不朽者在也”[21]，这代表了后世文人对于今释道德文章的一种普遍认同。至于近人李仙根所写之诗：“海云遗老拜天然，飘泊千山是比肩。垂暮不忘匡复志，只将心事托残笺”[22]，则表现出作为遗民和书僧两种身份的今释们的别具怀抱，尤其是这一点，不仅仅在书法研究中，在政治、历史、民族斗争史等研究领域，已经越来越引起学界之垂注——这自然已不是本文所探讨的范畴。

注　释：

① 关于今释生平活动情况诗文书法，笔者已在《幽寂的情怀—天然和尚和海云书派》(《艺术史研究<1>，中山大学出版社 1999 年版》)及《释澹归的诗文书法》(朱万章《岭南金石书法论丛》，文化艺术出版社 2001 年版)中有所论及，本文在此基础上略前文所细，详前文所遗作进一步论证。

② 该书于 1981 年 12 月由人民美术出版社出版第一版，后来历经再版，成为学界查阅书画家的案头必备工具书。

③ 田光烈《佛法与书法》，石家庄：河北人民出版社 1991 年 5 月第一版。

④ 广东省博物馆、广州市美术馆、香港中文大学文物馆编《明清广东法书》，香港：1981 年 11 月初版。

⑤ 今释《遍行堂集·重刻遍行堂集募资疏序》。

⑥ 陈寅恪《柳如是别传》下册，上海古籍出版社 1980 年版。

⑦ 冼玉清《广东释道著述考》，载《冼玉清文集》，广州：中山大学出版社 1985 年 8 月第 1 版。

⑧ 谢国桢《明清之际党社运动考》，沈阳：辽宁教育出版社 1998 年 3 月第 1 版。

⑨ 容庚《颂斋书画小记》(上册)，广州：广东人民出版社 2000 年 4 月第 1 版。

⑩ 《清高宗实录》卷一 O 九五。

⑪ 前揭容庚《颂斋书画小记》。

⑫ 朱万章《岭南丛帖所刻粤人书迹考》，载《中国碑帖与书法国际研讨会论文集》，香港中文大学文物馆 2001 年 12 初版。
⑬ 香港中文大学文物馆编《广东书画录》，文物馆藏品专刊之三，1981 年初版。以下关于香港中大藏品，未加特别注明者均源自此书。
⑭ 《中国美术全集·书法篆刻篇 6·清代书法》，上海人民美术出版社 1989 年 5 月第 1 版。
⑮ 汪宗衍《跋<澹归和尚日记>》，参见汪宗衍《广东文物丛谈》，中华书局香港分局 1974 年 10 月；冼玉清《广东释道著书考》（参见《冼玉清文集》，广州：中山大学出版社 1985 年 8 月第 1 版）和汪宗衍《广东书画徵献录》（澳门：1988 年印行）亦载。
⑯ 姜伯勤《澳门普济禅院藏澹归金堡日记研究》，参见蔡鸿生主编《澳门史与中西交通研究》，广州：广东高等教育出版社 1998 年 10 月第 1 版。
⑰ 姜伯勤《石濂大汕与澳门禅史-清初岭南禅学史研究初编》，上海：学林出版社 1999 年 12 月第 1 版。
⑱ 前揭《明清广东法书》。
⑲ 香港艺术馆编《虚白斋藏中国书画·册页》，香港 1995 年初版。
⑳ 朱万章《幽寂的情怀——天然和尚和海云书派》，载《艺术史研究（1）》，广州：中山大学出版社 1999 年版。
㉑ 叶恭绰《矩园余墨·序跋第二辑》，沈阳：辽宁教育出版社 1999 年 3 月初版。
㉒ 李仙根《岭南书风》，（桂林）文化供应社 1943 年 7 月出版。

朱万章：广东省博物馆

吴荣光及其《辛丑销夏记》

张　彬

吴荣光在众多的广东书家中，是一位既精于书法艺术，又集善藏、著录，刻帖于一身的杰出代表人物，对于其书法艺术的评论历来很多，而对于其在鉴藏品评书画方面的研究似显单薄，本文现据其《辛丑销夏记》一书之藏品，对其赏鉴水平略作探讨。《辛丑销夏记》五卷，现据光绪乙已叶德辉刊本。此书成书前名为《书画录》，叶德辉做序，叶氏云"所谓书画录者，盖即销夏记之初名，而刻时改之"。吴荣光亦有自记，曰："辛丑五月，余蒙恩放归田里，时屡闻叹夷之扰，佛山距省城六十余里，警报日至，既以足疾不能执戈捍患，又放废余生，无官守，无言责，闭户养疴，长昼无事，因取四十三年来偶有所得书画或曾观鉴家收藏者详记款识，一一录出，漫为消遣，闲录拙诗跋于后，名曰：辛丑销夏记。非敢言真鉴，用附于江村，退谷两公之后云尔。六十九叟吴荣光自记。"此书体例全仿高士奇《江村销夏录》收有唐至明一百五十一种名迹，余绍宋《书画书录解题》说："是书体例虽仿自江村，而精审过之，所跋语考证至为确当，偶附题咏亦无泛词可谓青出于兰矣。"其中有许多流传至今，现笔者仅就所知存世作品的年代、作者、题跋及其现在收藏地举例说明并添顺序号如下。

一、存世真迹目

卷一

1. 定武兰亭赵子固落水本卷，翁方纲勾本
   卷后有赵子昂、孙承泽、高士奇、王鸿绪、张照题。
2. 宋微宗　祥龙石图卷，故宫博物院藏
   御画并书，有"天下一人"押。
3. 宋文潞公（文彦博）札，故宫博物院藏
   后有米友仁、向若水、成亲王题。又有张英麟、叶公绰跋。
4. 宋黄文节（黄庭坚）书李太白忆旧游诗卷，日本友邻馆藏
   卷末张铎、沈周、祝允明跋

卷二

5. 宋•米元章多景楼诗册，上海博物馆藏
   有何执中、松雨老人题跋，"左史江氏"、"桧"、"秦熺之印"等明清诸家藏印。
6. 宋•米元章虹县诗卷，日本藏
   有刘仲游（景文）、元好问、王鸿绪题。

7. 宋·李唐画采薇图卷,故宫博物院藏

有宋杞、余允文、成王、翁方纲、蔡之定、阮元题或观款。又倪琇、陈寿祺、赵在田、林春浦、林则徐同观于筠清馆。吴荣光题四段。

8. 宋·胡舜臣蔡京送郝元明使秦书画合卷,日本大阪藏

有蔡京题,吴睿、莫昌、袁华观款。沈周记,同周鼎、史鉴观。钱樾、翁方纲题。张问陶、伍良、叶梦龙、潘正亨观款。周厚辕偕陈同本观、雪窗书识,吴荣光题二段。

9. 吴居父(琚)书碎锦帖卷,上海博物馆藏

有王文治、翁方纲、吴锦麟、赵怀玉、蔡之定、林则徐诸人题记。吴氏题考二段。

10. 五代·周文矩重屏会棋图卷,故宫博物院藏

后沈周、文征明题识,均为伪笔。

卷三

11. 元·赵文敏书妙法莲华经第五卷,私人手中

12. 元·赵文敏书张总管墓志铭卷,故宫博物院藏

祝允明、成亲王题、吴氏自题。

13. 元·赵文敏书张文潜送秦少章序,上海博物馆藏

14. 元·赵文敏诗帖卷,故宫博物院藏

(即二图二赞:太湖石赞、萧子中真赞、题董源溪岸图、题洗马图)

有董其昌、陈继儒、王世贞、文震孟跋。

15. 元·赵文敏书杭州福神观记卷,故宫博物院藏

吴荣光题

16. 元·虞文靖书刘垓神道碑墨迹卷,上海博物馆藏

有高士奇、张照、翁方纲、王文治、赵怀玉题跋,吴荣光跋考。

卷四

17. 元·钱舜举(钱选)梨花卷,美国辛辛那提博物馆藏

有民颙、吴仲庄、袁铺、夏伯寅、朱璠、陆岂、大兴、王缙、禅悦、潜老、章溥、郑玉、周雍、晏昱、杨鲁、道遐、范彦良、华顶师鉴、睿谟、皇十一子诸人诗题。吴荣光题。

18. 元·吴仲圭(吴镇)渔父图轴,故宫博物院藏

王铎题

19. 元·冯海粟(冯子振)虹月楼诗图卷,上海博物院藏

吴荣光题

20. 元·康里子山(康里巎)书梓人传卷,日本藏

21. 元·杨宗道(杨遵)临各帖卷,(见之于翰海拍卖图录)

有蔡之定、吴荣光、项元汴、陈寿祺诸题。

卷五

22. 明·仇实父(仇英)摹清明上河图卷,辽宁省博物馆藏

后有文彭、陆完、王　登、郭仁诸题、吴荣光二段题。

23. 明·仇实父玉洞仙源图轴,故宫博物馆藏
    吴荣光题
24. 明·金赤松(琮)诗卷,上海博物馆藏(成化辛丑杂和诸先生诗)
    有房元(贞一)、刘权、蔡之定题、吴荣光题考四段。

二、鉴考评论

吴荣光对于他自己收藏的历代书画真品往往是加以题跋,而且不止一次。这些题跋对于作品的流传、鉴赏、考订是较为准确、精到的,对于我们进一步认识作品本身有很大的辅助作用。在他的一些藏品后的跋语中,我们可以清楚地看到。

如跋《赵文敏张总管基志铭卷》:

"此卷乃真定梁相国物,今藏陈伯恭学士家。字如御服碑大。生平阅赵楷书以此卷为第一,行草则余藏不全洛神赋本也。伯荣"。

在赵孟頫《杭州福神观记卷》后,吴荣光又题:

"松雪书三变,此参用端州石室记及西平郡王碑法……文既简净,书尤圆劲。道光丙申秋孟,有携卷至京师求售者,余定为真迹,属友石大京兆收之,越岁,大京兆属记卷末。 吴荣光"。

题跋中,不但将作品本身的风格,流传经过叙述得清清楚楚、准确恰当,而且对作者的书学渊源亦有考评。在对明·金赤松诗卷的四段跋中,他写道:

"赤松山农书,初学松雪,晚入张伯雨之室。此卷苟不著款,鉴家未有不以为句曲外史者。嘉庆乙丑秋,叶云谷农部所赠。昔交征仲好收赤松书迹,都一箧贮之,名曰'积玉'。余宝此迹,洵当蕴椟而藏之矣。后三年戊辰长夏,南海吴荣光伯荣甫记于京寓之桐寿山房。"

这段文字向我们传达了这样几层意思:1、赤松书法的师从。2、作品的来源,是由叶梦龙赠给吴荣光的。3、文征明非常喜爱金琮的书迹,贮之名曰'积玉'。接着,吴氏又题道:

"右金赤松近体诗草共十七首。雨花台和韵乃庚申七月录,及庚申七月送毛景叙等诗书于前,驻景亭春日诗九首题下注云'弘治十三年',即庚申岁,反书在后。末一行云庚申二月望赤松山农金琮记。 盖此诗题下只有弘治十三年而无作诗月日,故补记之。其实此十七诗皆庚申七月所录也。赤松卒于弘治十四年辛酉,年五十

二岁。此乃晚年书。由子昂变入伯雨境界,房贞一跋谓得承旨之髓,未为定论耳。道光戊子二月廿有五日灯下书。去戊辰所跋又廿有一年矣。伯荣再识。"

相隔廿一年后,吴荣光又重捡此卷再跋,更为详尽地道出了金琮书法的早、晚年特征,且对作品的创作年代的确定有了一个充分的考证,实可确信其言不虚。在第四段题跋中,他又将金琮"赤松山农"一号的来历阐明。

"元玉金陵诸生,尝游浙之赤松山,爱其佳不能去,因自号赤松山农……"。

随着时间的推移,后人对历代藏品的认识与鉴定又有新解或发展,如,对宋徽宗《祥龙石图卷》,徐邦达先生考证认为,应系徽宗的代笔画,《宣和御览册》的一部分。《宣和御览册》中作品,多为画院中人仿效其作,徽宗加以题印。对于米芾《多景楼诗册》,徐邦达先生亦指出其有伪本(叶恭绰藏本)。而周文矩的作品,徐邦达先生在其《古书画伪讹考辨》中指出:"文矩画未闻有真迹传世,此为古摹本。"故宫博物院的王连起先生对于赵孟頫《望江南净土词十二首册》(香港中文大学文物馆藏)亦提出了新的见解,系伪本。

《辛丑销夏记》一书,不仅收录了众多珍品名迹,有些名迹后的题跋亦是难得可贵的,如果单独开来,应是佳品孤迹无疑.如:米元章《虹县诗》后元好问的题跋。元好问的书迹迄今仅见此一段,赵文敏《书张总管墓志铭卷》后祝允明的小楷书跋,也十分精彩.

《辛丑销夏记》还记有很多吴氏购藏的作品,由于本人未能将他们全部与存世作品一一核对,加之见识有限,未及全面。只见著录者,在此就不记述了。

吴荣光的收藏丰富,精品居多,这与他的宦游经历、渊博的学识有很大关系。他的书画创作与鉴藏是相辅相成的。一方面,他精通书画创作的艺术技巧、笔墨特点、时代特征,这为他鉴藏书画提供了可靠的依据;另一方面,正由于他购藏了很多历朝绝品,才使他在书画创作上,有根所寻,汲取营养,开阔眼界形成自己潇洒多姿的艺术面貌。看看吴荣光对虞集《书刘垓神道碑墨迹卷》的题语就可了解,他写道:

"此卷以道光癸未十月得于武林,携以之黔、之闽,回粤东,复至闽省,西入京师,庚寅十一月,复携入都,初八日,行抵粤东之英德县,夜被窃箧失去,宛转购回,念生平好收古画,多至累心,记此自警。且以保守之难,益增珍重耳。道光十二年壬辰九月十六日,衢州行馆。南海吴荣光识"。

吴荣光对此卷墨迹的珍爱,绝不亚于赵子固对定武兰亭的重视!他在艺术鉴藏生涯中之追求与甘苦,由此可见一斑。

吴荣光的成就是多方面的。他在绘画上,山水学吴镇,却颇有己意。近日在拍卖图录上见到两幅其仿麓台山水,清新、雅致,颇有元人逸韵。他在刻帖上贡献也很突出。《筠清馆法帖》"唐以前人书多取自《绛帖》及《群玉堂帖》,为淳化官本所未收者。宋君臣书,于二帖之外,

兼采墨迹,元人书则专取墨迹。首卷楷帖,多属善本。"(张伯英《法帖提要》评)。有些在《辛丑销夏记》中著录的真品,亦被收入了《筠清馆法帖》,如卷二十唐临王羲之瞻近、讲堂二帖、赵孟頫补前八行,邓文原、袁桷、张嗣真、虞集、吴宽、翁方纲、永瑆跋;卷三,宋徽宗祥龙石图题识,吴荣光、蔡京跋;卷五,杨遵临汉晋唐五帖并跋,吴荣光跋,等等。此外,吴荣光还将家藏金石三千卷集其精者,撰集了《岳麓书院法帖》一卷,容庚先生评曰"过信古帖,也是一病。与吴荣光是师友关系的翁方纲、阮元对吴氏十分赞赏。翁方纲年长吴荣光四十几岁,但经常在吴氏购藏的书画作品后一题,再题三题,且赞赏有加。总之,吴荣光在粤中鉴藏及考据之风颇盛时,凭籍其书画艺术鉴藏的深厚功底,金石碑版研究的精深广博,作为一代学者中的翘楚而当之无愧。

张彬:故宫博物院研究室

吴荣光及其书法艺术

刘　刚

清代的书法艺术之所以能在中国书法史上被誉为“书道中兴”的一代，是因为这一时期书坛名家辈出，异彩纷呈。这一方面与帝皇的倡导有着密不可分的关系；康熙帝喜好董其昌的书法，故在康、雍期间，董字在全国盛行。乾隆帝，尊尚赵孟頫的字体，故其时赵体风行神州大地。另一方面，康、雍、乾三朝，文字狱不断，致使文人士大夫人人自危，噤若寒蝉，他们只有把精力移注到考据学。由于考据学的兴盛，带动了文字学、金石学的发展，从而也极大地激发了书家们在艺术上的创作欲望。自碑学从金石学中分离后，书法艺术也就由重帖学发展到崇碑学。碑学出现后，便“成为对古代金石资料进行专门研究和阐述书法发展史及其风格特征的学科。在碑学理论和碑派书法迅速蔓延普及的清代后期，对金石碑刻的搜访、鉴赏和研究、宣传已成为书法艺术重要的社会基础和学术支持。”①岭南书法名家吴荣光，就是道光年间以后收藏钟鼎彝器和碑刻拓本既多且精而著称于时的学者官吏之一。

一

吴荣光，原名燎光（中举后更今名），字伯荣，又字殿垣，号荷屋、可庵、拜经老人，晚号石云山人，别署十闽廉访使者，广东南海人。生于1773年，卒于1843年。嘉庆四年（1799）进士。历充武英殿编修，授江南道御史，改刑部郎中，入值军机处，出为陕西巡道，任陕西、浙江、湖北按察史，贵州、湖南布政史。道光年间为湖南巡抚，兼署湖广总督。后因事被降职为福建布政使。他为官期间，政绩不凡，比较重视人才，尤其是对年轻人的提携，雍容大度，颇具贤哲风范。特别是教育方面，树新学风，力矫当时书院教育中专重科举仕进的陋习，培养通经史、识时务的经世致用人才。1831年，崇尚朴学的原湖南布政史吴荣光升任湖南巡抚。吴荣光是清中期著名汉学家、乾嘉学派后起者阮元(1764—1849)的弟子。阮元曾独创中国专课经史训诂的诂经精舍和学海堂。这两所学校代表了清代书院发展中的一个重大转变，即以汉学取代理学，以实学取代制艺。吴荣光主政后，很不满意当时书院专课八股的习气，乃仿效老师的作法，创办湘水校经堂于岳麓书院斋西的隙地。校经堂专课经史，以经义、治事、词章分科试士，然后择其优者，赐食赠金，召至抚署以供使用。刚开始时，校经堂并无固定生员，而是岳麓书院的一些生徒在本院课试之余，在此兼习汉学。吴荣光对校经堂非常重视，曾亲书“湘水校经堂”题额，并筹给经费，酌定章程，还经常渡江到堂讲课。校经堂作为湖南最早的专习汉学的机构，对湖南学术风尚的转变起了较大的作用。因湘水校经堂在治学上强调“精微并举”，亦注重朱熹、张栻理学的传统，能兼容各学派的不同观点，无门户之见。故能培养出一批著名的

学者，诸如郭嵩焘(1811—1891)、左宗棠(1812—1885)等。后来担任湖南巡抚的李明墀在评价校经堂的创办时说：“其时多士景从，咸知讲求实学，人才辈出，称为极盛”。

二

作为文人士子的吴荣光，早年喜好金石书画，曾从学于当时著名的学者大家诸如阮元等人，不仅才学好，而且鉴赏水平高。由于他官位显赫，再加上出生盐商之家，使之有充裕的时间和众多机会及雄厚的经济实力去收藏、观摩大量的法书名画、钟鼎彝器和碑版拓片。吴荣光的收藏，数量众多，内容丰富，其中不少堪称海内绝品，是当时为数不多的大收藏家。作为当时颇具影响的名人，吴荣光在其过眼后的法书名画和善本碑帖后，一般都会留下题书跋文，或作诗，或品评。这在流传至今的书画碑帖中，依然可见。他对自己所收藏的珍品，常常是延请当时文人、士大夫中有着相似嗜好的人，一道共同欣赏。1835 年，他在担任湖南巡抚时，曾将回长沙参加乡试的何绍基(1799—1873)邀入府中，展示所藏，一同品评，相互交换彼此的观点，之后还请何氏题诗作跋。据何绍基日记中所载，当时看过的碑帖类有八十多种，“约人间本亦具在是矣。”[②]由此可见其所藏之富。吴荣光交友,只要志同道合，不论年龄长幼。而且尤好交年轻一辈的学者，其收藏活动，对后辈学书者，起了不小的影响。

闲暇之余，吴荣光亦好戏弄丹青，山水宗吴镇，笔墨清逸，意境高雅。设色花卉得恽南田之妙。1837 年 2 月，林则徐(1785—1850)应道光帝召见，奉旨擢湖广总督。雅兴之致，自绘《饲鹤图》。由吴荣光补景[③]。据悉，在当时就有人假造吴氏的画。如在湘地某文博单位，藏有一幅署名为吴荣光的《山水图》，画还算可以，但图中诗文无意韵，题书差，其年款更离谱，为“道光甲辰”，即 1844，就该画的年代而言，应是晚清至民国初之间造作的。从而表明吴氏的画在当时的知名度还是比较高。

到了晚年(大约 1838—1843)，吴荣光在故乡休养期间，将毕生所藏碑帖、石刻拓片汇刻成《筠清馆法帖》、《岳麓书院法帖》、《帖镜》等，深得时人的好评,为后人研究金石书法，提供了有价值的资料。还于 1840 年(即辛丑年)，将自己所珍藏和观摩过的法书名画和碑帖一百四十六种，编著成《辛丑销夏记》，共五卷，体例仿高士奇《江村销夏记》。起自旧石拓兰亭三种，迄于明末，其中颇多传世名迹。备录作品尺寸、题跋及印记，间作诗跋和题记，尤于作品真赝考辩及记叙流传经过，较为详赅，为著录书中精审之作。作为学者的吴荣光，一生著述颇丰。他的《历代名人年谱》十一卷，系表谱式历代名人生卒与大事纪年，起汉高祖刘邦元年(前 206)，迄清道光二十三年(1843)，首列干支纪年，次为帝王年号纪年，三系重大历史事件，最后乃生卒于该年之名人，是重要的史学资料。此外，尚著有《筠清馆金石录》、《白云山人诗稿》、《吾学录》、《绿伽南诗稿》等，并修辑道光《佛山忠义志》十四卷，其诗文在当时也是很有成就的。

三

在书法上，吴荣光走的基本上是帖学道路，后来也融入了一些北碑的技法。早年，他极为

仰慕欧阳询和苏轼的书法,故其楷书和行书皆取法于二家。嘉庆年间会试及第入京后,又得到当时著名书法家刘墉(1719—1804)"指授书法",技艺日精,逐渐形成了个人的面目。随着其名碑墨拓收集的不断丰富,所见的北碑越来越多,更兼之其授业恩师阮元是北朝碑版石刻极力倡导者,因而在他的书法中,就自然而然地受到北碑雄健拙朴风格的影响。

在湖南省博物馆所藏吴荣光的书法作品中,有三副对联,颇具价值。其一是楷行七言联,是为"耦耕五兄大人正"所作,内容是:"事以利人为德业,言堪持世即文章",署款"愚弟吴荣光",后钤白文"吴荣光印"、朱文"荷屋"印。

"耦耕"即贺长龄(1785—1848),湖南善化(今长沙)人。字耦耕,一作耦庚,号西崖、西涯、雪霁,晚号耐庵。嘉庆十三年(1808)中解元[④]。授编修,典试广西,任山西学政。道光时,累擢贵州巡抚。在黔九年,禁种鸦片,劝民种植木棉,栽桑养蚕。升云贵总督兼云南巡抚。因永昌回民起义,被褫职。编著有《江苏海运全案》、《区田种法》、《孝经述》及辑《皇朝经世文编》(魏源助辑若干,且代序)[⑤]。亦擅草书。

该联书法体势颇得欧阳询法,劲健俊拔,又吸收了董其昌娟秀的结字法,运笔自然流畅、婉转洒脱,于俊峭中见豪放,于严谨处显疏朗。

其二,是应"蔗农六兄大人雅属"所作的行书七言联,联云:"彝鼎图书自典重,山水文字承欢娱",落款为"癸巳四月愚弟吴荣光",下钤白文"吴荣光印"、朱文"荷屋"印。

"蔗农"为贺熙龄(1788—1846),湖南善化(今长沙)人。字光甫,号蔗农,室名寒香馆。为贺长龄之弟。嘉庆十九年(1814)进士。历任会试考官、湖北学政、官至台州知府。著有《寒香馆文钞》,与他人合著《进贤县志》、《浮梁县志》[⑥]。

此联通篇气势雄浑,结构揖让合理,运笔顿挫有力,遒劲浑厚,含蓄拙朴,富有北碑意趣。这幅书联,作于 1833 年(癸巳),系吴氏在湖南巡抚期间的作品。由此说明,这时其书作,已融入了碑意。

从上述二联的称谓和内容来看,吴荣光与贺氏兄弟关系非同一般,绝不是泛泛之交。这也合吴氏广交朋友的禀性。况且贺氏兄弟也是有学识、有地位、精善书法的官宦之辈。

其三,为楷行十一言联:"入则孝,出则弟(第),其聿修厥德;言有物,行有恒,用永建乃家"。款署:"道光庚寅十月吴荣光书",下钤朱文"吴荣光印"、白文"石云"印。

这幅楷行书联,用笔捷健,神彩飞动。笔笔浑厚有力,前后呼应,富于变化;体态雍容大方,舒展自如,颇具苏轼书法气度。其内容完全体现了当时文人士大夫的追求。该联作于 1830 年(道光庚寅),即吴氏在湘任职期间所作。

纵观吴荣光的传世之作,可知其书法由欧阳询旁涉苏轼,既具有欧体的方正严谨,峻险刚劲的特点,又兼得苏书的丰厚古雅,天趣自然的意趣。仔细品味其书,亦似有碑意犹在之感。他的书法是那么的自然流畅,寓清劲于古拙之中。他的笔势又是那样的洒脱跌宕,于攲侧中见平正。他的作品,都基本上做到通篇气脉贯通,字间行距,牵连转折得当。他是将自己的情感融入到书法之中,再通过书法的形式表现出来。因此,在他那体态雍容、清劲舒朗、秀妍雅逸的字体中,我们既看到他激情奔放,豪气横溢的一面;又看到他肃穆清幽,寂静安逸的另一面。也许是他的书法在冥冥之中演绎着他的人生;也许是他的人生在不知不觉中引导着他

的书法。当我们今天欣赏他那自然率意,字臻端妙的作品时,无不为他那“端庄杂流丽,刚健含婀娜”的书风感叹不已。无怪麦华三在《岭南书法丛谈》中称其“书法脱胎东坡率更,自成一家,豪雄跌宕,意在笔先,有如天马行空,全以神运,故能妙臻化境,气象万千。”[⑦]而《松心文钞》谓:“君有暇则学书,取诸家法帖而鉴别考论之。当时师友,谓君于书学实深于诗学。”[⑧]在书法和书法理论上颇有建树的康有为(1858—1927)则称:“吾粤书家有苏古侪、张药房、黎二樵、冯鱼山、宋芷湾、吴荷屋、谢兰生诸家,而吴为深美,抗衡中原,慎伯《书品》不称之,可异也”;又云:“吴荷屋中丞,帖学名家,其书为吾粤冠,然窥其笔法,亦似得自《张黑女碑》”;还曰:“荷屋榜书神采雍容,气韵绝佳。”[⑨]

综上所述,吴荣光以其机谨的处世,非凡的才干,历仕嘉、道二朝。以其渊博的学识,丰富的阅历,收集了众多的金石书画和善本碑帖;其晚年花费全部的精力所编著的书作、汇刻的碑帖,皆为世人所重。其儒雅的绘画之作,亦极具风采。吴荣光以其深厚的学养,博采众家之长,逐渐形成了自己的书法风貌,在晚清岭南书坛上独领风骚。

注 释:

① 刘恒《中国书法史·清代卷》。

② 《何绍基诗文集》附录三《何猿叟乙未归湘日记》。

③ 林则徐纪念馆编辑《大事年表》。

④ 俞剑华《中国美术家人名辞典》,认为贺长龄于嘉庆十三年(1808)中进士。

⑤ 陈玉堂《中国近现代人物名号大辞典》。

⑥ 陈玉堂《中国近现代人物名号大辞典》。

⑦ 朱万章《岭南金石书法论丛》(文化艺术出版社2001年出版)之《吴荣光致叶梦龙书札》,引自《广东文物》卷八。

⑧ 马宗霍《书林藻鉴》卷十二。

⑨ 马宗霍《书林藻鉴》卷十二。

刘刚:湖南省博物馆

"竹叶蔗渣皆妙笔,米颠书法杜陵诗"

——宋湘及其书法浅论

王国梅

宋湘,字焕襄,号芷湾,广东嘉应州(今梅州)人,生于1756年,卒于1826年。其一生经历了中国古代社会的最后一个巅峰时期---乾隆盛世,也经历了守成的嘉庆王朝,卒于道光初年,终生沐浴在由盛转衰的帝国斜阳的光辉中。

宋湘素负诗名,与顺德的黎简同为清中叶广东诗坛的巨擘。同时,宋湘的字也是独步天下,正如清张维屏在《国朝诗人征略》中所言:"芷湾襟抱豪迈,故挥毫洒翰,皆具倜傥权奇之概。"当然,仅此三句话,并不能概括和揭示芷湾先生一生的坎坷际遇和其诗、书中所蕴含的丰富的情感底蕴。应该说,不管是诗也好,字也好,只要不是步韵临帖,只要是成家成器,除了天份之外,无不和其人的一生际遇密不可分,所谓的以诗言志、以字示人,其诗里行间、字里行间无不透露出作者对人生的感悟、对人对世的感悟。所以,我们要谈宋湘的字也就不能不谈到他的人。

从现今世间为数不多的宋湘先生的诗文和墨宝来看,我们似乎可以很清晰地发现一个书家的成长轨迹,下面我们先简要的叙述一下芷湾先生的一生,以便为我们能真切地欣赏他的书法搭建一个时间的坐标。

一

宋湘出生在嘉应州山村的一个贫寒的教书先生家庭,自幼受家学的熏陶,少年时代是在山灵水秀、满耳皆是朴实的客家山歌的山村度过的。一方面是受儒学的束缚,另一方面是对自由田园生活向往,这种矛盾自小就深深地铭刻在芷湾的性格深处,同时也贯穿了宋湘的一生。

宋湘自幼聪敏,九岁时,"见诸叔伯为文会,即取片纸学为文,下笔有奇气"(《嘉应州志》卷二十三),耳濡目染其间,并在父亲的训练之下,文和书都打下了较好的基础,这也是中国古代文人们都必须经过而且大同小异的启蒙阶段。从中宋湘也为自己今后的人生选择了"学而优则仕"的道路,也就是以文章博取功名,正如它在《忆少年七首》一诗中所描述的那样:"才思谈笑取封侯,又道文章有凤楼"。

一开始,他的以文致仕的道路仿佛是非常顺畅的。但命运的捉弄,家境的贫寒,使得他的青年时代不得不耗费在一次又一次的落第和落第之后重新燃起的期望之中。他曾八应童子

试,始中秀才。之后又屡考屡败,屡败屡考。直到乾隆五十七年,在他三十七岁的时候才得中广东乡试解元。岂料第二年赴京参加进士试又是名落孙山,这使得已近不惑之年的宋湘不得不把看似步入成功的步子再一次停了下来。之后便是三年的寄居苦读,再试不中;又三年的官学教习,其间贫病交集,正是"顿挫名心死,峥嵘病骨鸣"。但既然踏上了这条以文章博取功名的不归之路便由不得自己,只能硬着头皮走下去。好在黄天不负有心人,宋湘终于在嘉庆四年得中二甲第十一名进士,选翰林庶吉士。此时宋湘大愿得偿,但他并不知道用四十几年的心力和光阴所博取的官宦之路并不坦荡。在京蹉跎到嘉庆十八年,外放为云南曲靖知府,先后护理广南、迤南等府道,直至道光五年,年届七旬的老翁才得升任湖北督粮道,次年病逝于任上。

宋湘坎坷的一生,正是古代士子理所当然的人生轨迹,也浓缩了他们的欢欣与血泪,其中多少悲愤和无奈,多少情感与理智的冲突,这一切无时无刻不在折磨着他,好在他还可藉他的诗和书法宣泄心中的郁闷,可以为他在压抑人性的科举之路、官场、宦海之中伸展个性的光辉。

二

正如上文所述,宋湘除了是一个诗人,同时也是一个蜚声全国、独步书坛的一位大书家,被后人列入清朝120名著名书法家之一。

宋湘何时开始习字,虽无记载,但这并不是一个难题,因为习字练字与三字经一样都是蒙学的一部分。

若论宋湘先生的师从,则是一个比较难以考究的问题,后人多持宋字学米的观点,如李蟠在《岭南书风》中云:"红杏风流人不及,米家一窠落江湖。"然而,考宋湘先生的书法渊源,其实际意义并不见得有多大。因为他的字颇有并蓄百家,自成一体的味道,这可以在他的论诗八首中找到依据:"三百诗人岂有师,都成绝唱沁心脾;今人不讲源头水,只问支流派是谁。"

其实,我们不仅要看宋湘的字,更要把宋湘的字放到明清以来广东书坛的风气以及芷湾先生一生的成长经历中去综合考量。如单从字本身而言,宋湘的字可以说是从苏轼、米芾入手,兼习二王之神韵,所以宋字有"书由二王泛滥各家"之誉。各体书中,又以行草为最,其笔力老到,布局奇巧,法度严谨而又挥洒自由,颇为当时及后世文人所叹服。汪兆镛在他的《棕窗杂记》中记曰:"嘉应宋芷湾诗笔书法皆有苍茫之气而不粗犷,故佳。余有小帧,录诗四首。"于小幅之间而有苍茫之气,芷湾行草之功力可见一斑。

清朝岭南书坛大体延续和发展了明朝哲人书法的特征,又拓展了自身的影响面,朝着"诗人书法"、"画人书法"的方向延伸。流传至今的明清书法,正如香港中文大学文物馆屈志仁先生的观点,大部分是"书以人传",宋湘先生便是这样一个典型的代表之一。其人其诗其字,观其一生无不交相辉映、相应成趣。

虽然芷湾先生以行草狂草见长,但在当时科举制度面前,为了实现以文章博取功名的夙

愿，他也不得不低下高昂的头，在青灯苦读之际还要研学"馆阁体"。所谓"馆阁体"，就是当朝者为了政治和通行的需要采取的一种泯灭士子个性、提倡为官应试的一种 "标准化"楷书。由于宋湘的书法一开始并没有顺应乾隆所提倡的书体，导致他屡试不中，最后不得不练习赵子昂的书法去应试，结果得以高中。由于芷湾已在书海畅游多年，转习并非是一难事，而且存世不多的宋湘馆阁体作品中也体现出一种"笔画刚健圆润，结构稳健美秀的艺术美感"（见《宋湘先生翰墨》），宋湘馆阁体的代表作品莫过于他参加嘉庆四年殿试的八股应试试卷了。

在考取功名后，夙愿得偿，同时也为宋湘的诗书创作带来了另一个春天。多少年穷经皓首带来的压抑转化成为创作的动力爆发了，这也是宋湘诗歌与书法最为成熟的时期。其书写的条幅行草"屏垣大侄"，笔势飞舞，腕力过人，有横扫千军之势；"丰湖书院"四字巨匾，端庄厚重，笔意在颜苏之间；所书广州豪畔街"山陕会馆"巨匾，据说"每字千金而声噪五羊"（朱万章《岭南金石书法论丛》）。芷湾先生还写过许多联语作品，如昆明滇池大观楼旧有行书对联"千秋怀抱三杯酒，万里云山一水楼"，意态豪纵，超凡脱俗，可谓是联与字完美的结合。

而最让人心仪的是宋湘先生的晚年，一方面是抚靖一方的循吏，另一方面又在书法的创作上达到了自己的颠峰。这时的他蔗渣、竹叶等物皆可为笔，虽然是走了明朝岭南哲人书法的代表人物陈献章的老路子，但更可以看出他已经从一个"字匠"而跨入到大师的行列。前人书法的精妙糅合了自身对世对书的领悟，这已经渗入到了宋芷湾的血脉，正是手中无笔而心中有笔，所谓挥洒是文章，拈来皆妙笔，这种举重若轻，随遇而安的境界便是一种超脱凡事的自信。这种大师风范，在他逝世前在汉阳龟山古琴台用竹叶所题"高山流水"匾和即席撰写的古风《伯牙琴台题壁》（后被刻成八块巨碑）中得到了淋漓尽致的体现。

以上简要论述宋湘先生的人生经历和书法成就，虽然他在艺术上并不是什么继往开来的人物，也没有对社会的历史进程贡献出多大的心力，但是从他的一生中我们也看到了那个时代的缩影，并从他的书法艺术成就中体会到那种孜孜不倦的追求，所以说宋湘是清代中叶岭南著名的诗人和书法家，他所留给我们的艺术遗产是我们宝贵的精神财富。

对于传世书迹收藏而言，宋湘的书法大多流落于民间，由于是这样，再加上其作品中所体现的艺术价值，使得其真迹变得十分珍贵，历来广东的文物收藏家有一种流行的说法：广东的收藏家没有收藏到宋湘的书法真迹，就不算收藏家。但真迹固然难寻，我们也应该组织力量好好的对芷湾先生的作品进行整理和收集，并争取早日编撰合集，也好为后人留下一份厚重的文化遗产。

参考书目：

（1） 陈永正《岭南书法史》，广东人民出版社 1994 年 8 月出版。
（2） 宋湘《红杏山房集》，中山大学出版社 1988 年 9 月。
（3） 朱万章《岭南金石书法论丛》，文化艺术出版社 2001 年 4 月初版。

(4) 广东省博物馆、广州市美术馆、香港中文大学文物馆编《明清广东法书》,1981年11月香港出版。
(5) 麦华三《岭南书法丛谈》,载《广东文物》,1940年香港出版。
(6) (乾隆)《嘉应州志》。
(7) 张维屏《国朝诗人征略》。
(8) 李仙根《岭南书风》。
(9) 汪兆镛《棕窗杂记》。
(10) 谢志峰《宋湘先生翰墨》,岭南美术出版社,1995年6月。

王国梅:广东省博物馆

翁方纲与伊秉绶对广东隶书的影响概述

何碧琪

隶书在清代有长足发展,与金石学复兴及以学者倡导的书坛发展有密切关系。乾嘉年间,翁方纲(1733 - 1818)与伊秉绶(1754 - 1815)分别先后任广东学政及惠州知府,翁方纲重金石、考据之学,他尚古的艺术主张及对广东文人的提携等,为广东的金石书法在文士间开辟了新路。伊秉绶与广东的文人、士绅的交谊、守于惠州及去官后三度游粤遗下的大量墨迹、石刻、对联、匾额等,以及伊氏于隶书结构、用笔等方面的探索,令汉隶及金石书法更普及于广东文人之中。翁氏与伊氏不但先后对广东隶书发展担当过重要角色,同时加深了广东书法的文化内涵。

清代广东隶书发展及翁方纲的影响

清初广东擅隶最著者,非陈恭尹(1631 - 1700)莫属。陈恭尹,字符孝,晚号独漉子,又号罗浮布衣,广东顺德人。陈氏以诗驰誉,与屈大均(1630 - 1696)、梁佩兰(1629 - 1705)合称"岭南三大家"。隶书具法度,陈奕禧《隐绿轩题跋》谓"元孝书法蔡中郎〔蔡邕(133 - 192)〕,腕力甚劲,可与谷口〔郑簠(1622 - 1693)〕颉颃"。文献载陈恭尹师宗《夏承碑》(170),然未见临本传世。郑、陈隶书袭"明人尚姿"的书风而有飞动之势,是为清初隶书的时代风格。藏于广东省博物馆《屈大均、陈恭尹等书画祝寿册》为陈恭尹成熟时期作品,其隶书已脱《夏承碑》之奇而转化成清劲洒脱之气息。清初隶书未盛行,习隶者大部分师自郑簠、朱彝尊(1622 - 1709)及陈恭尹,三人可谓鼎足而立。同册广东南海人吴韦[①](1636 - 1696)的隶书便肖似陈恭尹。然而在陈恭尹辞世以后,广东省隶书一度沉寂,这与江浙一带发展情况相若。清初文人中,习隶者往往借隶书这种古代书体,以抒发对前朝的怀缅及对汉族统治天下的追慕。科举于顺治三年(1646)重新恢复后,不少遗民之后选择仕清,汉族精英子弟纷纷投向博学鸿词科和科举入仕之途,前朝遗民的反清意图无以为继。由于康熙、乾隆二帝均重书学,并分别提倡董其昌(1555 - 1636)及赵孟頫(1254 - 1322)的书法,这种秀美书风风行于渴望以科举致仕者,他们的争相临习,渐渐令书法僵化成妍媚的馆阁体。因此在皇权高张的康熙至乾隆中叶间,郑簠、朱彝尊及陈恭尹的书风分别于江、浙及广东持续了大半个世纪,隶书未有长足发展。直至乾隆中后期起,金石、考据之学逐渐被朝廷内、外认可,当时大量汉隶碑刻在山东、陕西、河南等省份相继出土,翁氏无论在馆阁诗坛及金石考证上均于乾嘉年间占领导地位。虽然翁方纲在广东的影响主要在诗学方面,然而由于中国传统文人对诗、书、画三绝的追求,文人兼具诗人、书法家及画家等多重身份,翁氏于乾隆三十三年至四十三

年(1768－1778)担任广东学政期间,将渐盛于江浙、京师的文风、书风与学风带入广东,亦基于学政的身份,造就了翁氏对广东文艺圈的影响。有清一代,学政是朝廷钦差命官,对地方有教化的责权,其职能大抵与科举文化紧密相连。广东的文艺发展在康熙以来受内地的影响每每来自学政的倡导;此外,学政是岭南士子游宦境外或赴京师应礼部试或入国子监之类的渠道[2]。由于翁氏在诗学、金石学和书法上的声望,经他誉扬者,名声渐广。这种"门生故吏"的关系,形成或松或紧的文化群体。在书法上,翁氏在广东造成的影响,是古代书体和金石书法从此再被重视。他是当时学者书家的主轴人物和倡导者,伊秉绶有诗记翁方纲、桂馥(1736－1805)、黄易(1744－1802)等金石学者书家讨论访碑及考证《衡方碑》(168)一事。[3] 翁方纲于乾隆三十六年(1771)著《粤东金石略》,他对古物、金石及隶书的热忱及研究,透过雅集、以隶书砚铭、同观书画、书序、题咏、唱酬、讨论碑帖、鉴定、交换拓本等种种交流[4],潜移默化了以他为中心的文人圈,不少士子于是选择临习碑刻,或渐渐形成投缘于金石书风的艺术取向,其中张锦芳(1747－1792)书风与翁氏同近于《礼器碑》(156)便是一例。在翁氏担任广东学政期间,翁氏成为了广东文人接触新兴的金石学及注重学碑的新学书方法的主要媒介。

翁方纲长于判别碑帖真伪,对书体的发展、演变及异同有独到分析,由于翁氏的启导,令乾隆以后,广东书家、学隶者均能直接以临碑入手,未有跌入明人以楷法写隶的歧途。在现存乾、嘉以降的广东隶书中,便甚少发现有以明人从帖入手而面貌接近唐代隶书的墨迹传世。这种现象是因为清初以前广东书法以行草为主,其它书体乏人问津,名家如陈献章(1428－1500)、湛若水(1466－1560)等均以行草名重于世,直至清初陈恭尹才把局面打破。至乾、嘉年间,随着翁方纲引入碑版书法及金石研究,临汉碑的隶书墨迹流传渐多,广东书家普遍没有以明代隶书为正统的包袱,在翁方纲的熏陶下,他们的临碑作品亦更具汉隶遗意。翁方纲当学政期间,对兼精金石碑版、擅书画者格外器重,诗学上被称为"岭南四家"中的张锦芳及黄丹书(1757－1808)便是翁氏所重者。张锦芳,字粲夫,号药房,顺德人,乾隆五十四年(1789)进士,授编修。张锦芳的《临汉碑轴》(香港中文大学文物馆藏)临自《桐柏淮源庙碑》,因特为"植庭老前辈"所书,加上张氏隶书主要得力于《礼器》及《史晨》(168－169)等"官书"碑刻,字体结构格外严谨。通篇字形横向取势,行距紧窄而字距疏朗,正是源自东汉碑刻的章法布局。字画多中锋行笔,"立"、"十"字等的长横画收笔波磔含蓄,作品中汉隶的形神俱备。黄丹书,字廷授,一字虚舟,顺德人。黄丹书的《隶书七言联》(中大文物馆藏)"古琴百衲弹清散,名帖双钩搨硬黄",少波磔,横折划无提按,强调横平竖直,用笔简化,字画厚重,处处流露朴拙的古隶遗意。

伊秉绶与翁方纲的关系

翁方纲任广东学政之后,伊秉绶于嘉庆三年至七年(1798－1802)任惠州知府。在伊秉绶诗作《留春草堂诗钞》中,可知他与翁方纲、桂馥、黄易、阮元(1764－1849)等学者书家的交往始于早年,并且,伊氏与驰誉当世的书法家渊源匪浅。伊秉绶官京期间,曾馆于纪昀(1724－1805)家,书法上则师从刘墉(1719－1804)。刘氏于嘉庆二年(1797)官至体仁阁

大学士，以“浓墨宰相”著称，被视为碑学先声，地位显赫。伊秉绶的篆刻及对篆书的认知和训练、他对金石学及文字学的根柢、和隶书创作上留心书法章法布白的特征，早在伊氏于京师为官期间已奠定基础，他隶书背后的深厚文化内涵，是伊氏隶书受人所重的主因之一。

伊秉绶的交游圈中，对伊氏影响至为深远者莫过于翁方纲。翁氏虽比伊秉绶年长二十一年，但二人以友人相视，是忘年之交。翁氏祭东坡生日，伊氏往往是坐上客，而且翁氏诗文集裡有不少记述二人以书信讨论碑帖拓本的文字⑤，伊氏亦曾寄拓本予翁氏作研究之用，可知二人交情非浅。伊秉绶三十一岁至四十五岁留京期间与翁方纲接触最多，四十岁以后是伊氏小隶成熟步入发展大隶的转变期，伊氏于四十岁前后有大隶集《礼器碑》字七言联传世⑥，《礼器》即便是翁氏隶书的主要师法对象之一，虽然联中受《围令赵君碑》（190）的影响，结体稍长，但用笔偏瘦均称，收笔处稍向上挑起同样是翁氏隶书的特色。其后嘉庆六年（1801）四月翁方纲题伊秉绶《德有邻堂砚》盒⑦，与翁氏一向用以题跋的隶书有别，但却与伊氏书于嘉庆五年《砚铭》（1800）及《王朝云墓志铭》⑧（1801）风格接近，比翁氏惯常书写的隶书宽博浑厚，用笔以裹锋为主，结体方整，有《张迁碑》（186）的特征，可见二人在隶书上互为影响，亦同时表现了翁氏对伊秉绶隶书的肯定，纵使当时伊氏大隶并未臻成熟完备，但对伊氏有极大的鼓励作用。

翁方纲的审美观影响伊秉绶颇深。翁氏是一代鉴赏家，在北平很长时间被视为“书坛盟主”，他非常重视隶书，主张隶书“实关于士君子持躬涉世之正”，他对金石、书画等的评价无疑在当时最深刻地影响了还在摸索阶段的伊秉绶的赏鉴品味，受翁方纲影响，伊秉绶亦重小学⑨及“学人之诗”，伊氏《留春草堂诗钞》（上）便有不少以碑文、碑帖等为题材的诗作。另外，与伊秉绶为好友的梁章钜（1775 - 1849）也述及与伊氏同好金石学，及颂扬翁方纲在金石书画鉴赏上对他的启发等等，凡此种种都是翁氏影响力的证明⑩。透过翁氏的关系网，伊秉绶亦得以观赏更多精拓及名人墨迹。另外，伊氏留心布白的转向，相信与翁方纲友善的扬州画家罗聘（1733 - 1799）有关系。罗聘是金农（1687 - 1763）弟子，他与伊秉绶经常于苏斋同观书画⑪，二人又往往是翁方纲祭东坡生日的坐上客⑫。伊秉绶五十三岁时所作的《爱日吟卢》匾额（1806），便是开始注意布白的空间处理的书迹。嘉庆十六年（1811）伊氏服丧后大部分作品都明显考虑到整体画面及布白安排，当中尤以匾额作品为甚，风格已远离朝廷流行的主流书风。除了翁方纲本身的影响，翁氏纵横宽广的文艺网络，不但影响着伊秉绶的隶书实践，伊氏的艺术取向亦透过这个网络深远地影响着广东隶书的风格发展。

伊秉绶守惠州期间的事迹及墨迹

伊秉绶于嘉庆四年至七年（1799 - 1802）出守惠州期间，与诗人、画家、书画收藏家交游，其中尤与宋湘（1756 - 1826）、叶廷勋（？ - 1811）和叶梦龙（1775 - 1832）父子、黄丹书、吕翔（1770 - 1820）、张维屏（1780 - 1859）和陈昙（1784 - 1851）等较为密切（文士简介见附表）。

伊秉绶出任惠州知府，造就了他的大隶成就。伊秉绶去官后曾多次游粤，留下不少隶书

作品。他的墨迹、题诗、匾额、对联悬于书院、亭台等文人雅集之地,除起着教化作用外,他那强调横平竖直、极具个性的隶书,令人印象深刻。伊秉绶尽量减省波磔的装饰意味,以篆法写隶之意甚显,风格近西汉未发展成熟的隶书。此外,伊氏将缪篆的章法引入隶书匾额的布局中,力求将书法与布白融合。惜伊氏未年登大耋,晚年的隶书变法未算成功。翁方纲任广东学政后引起了不少广东文人、书家对金石及碑刻艺术的兴趣,伊秉绶的金石书风于是更容易为粤东士子所接受。伊秉绶在惠州为官时,其后于嘉庆十六年(1811)及十八年(1813)又至少三度游粤,留下的书迹,简列于下:

1. 乾隆三十八年(1773),《墨缘书味》匾额。
2. 乾隆三十八年(1783),《五言联》“大猷龚渤海,雅量谢东山”。
3. 嘉庆五年(1800),重修白鹤峰东坡旧居,从墨沼中得一端砚,伊秉绶以隶书镌铭曰:“嘉庆五年(1800)修白鹤峰东坡故居得此研于墨沼,汀州伊秉绶记。”嘉庆六年(1801),伊氏重修东坡妾王朝云墓,并亲为题《王朝云墓志铭》、《跋东坡德有邻堂》、《思无邪斋匾额》、《思无邪斋铭》。同年,丰湖书院落成,伊氏于书院大堂北壁书“敦重”二字,后来又于书院后山最高处之亭,题曰“夕照亭”。
4. 嘉庆七年(1802),有节临《西狭颂》轴。
5. 嘉庆八年(1803)是年隶书遗墨甚丰,包括“政声韩吏部,经义董江都”五言联、临《裴岑纪功碑》、节临《史晨碑》及为叶廷勋书之隶书扇面等。
6. 嘉庆九年(1804)为叶梦龙题《友多闻斋》匾额。
7. 嘉庆十七年(1811),书《叶廷勋墓表》。
8. 嘉庆十八年(1813),有《题自书诗册首“弄翰宣心”》、《云泉山馆记》。
9. 嘉庆十九年,《留春草堂诗钞》开雕于广州,伊氏以篆书自题扉页。

此外,无纪年书迹包括题于瘦西湖的《湖上草堂》四字,以及草堂厅内“白云初晴旧雨适至,幽赏未已高谭转清”八言联。

除了翰墨之外,考查文献得知伊氏在粤期间有不少雅集、祭东坡及诗酒唱酬等事迹[13]。文教方面,嘉庆五年(1800),伊氏倡修学宫,建丰湖书院[14],延请宋湘主讲,教诸生以《小学》、《近思录》,并在惠州西湖准提阁上筑“无碍山房”,为文讌之所[15];又于永福寺建“招鹤庐”,供士人游乐。

伊秉绶对广东书家的影响

清代嘉道以后,受伊秉绶书迹影响的书法家包括刘华东(1773 - 1836)、彭泰来(1790 - 1866)及明炳麟[16](十八至十九世纪中)。中大文物馆藏三位书家墨迹都不约而同地以伊秉绶的隶风配合楹联及匾额作为表现形式。

刘华东能文善书,因富商卢维庆事件被革去举人,文物馆藏《隶书七言联》“吟诗贵得作者意,藏剑不借时人观”题款下“臣本布衣”(朱文方印)显示此联为刘氏被罢免后所作。据马国权先生所言,他曾见过的刘华东隶书联或堂幅,用笔结体酷似伊秉绶,丝毫没有怪异之

迹[17]，此《七言联》的“诗”、“意”字结体近伊汀州，然而风格稍具霸气，“得”、“时”等钩画收笔未加修饰，不同于伊氏隶书的浑厚肃穆，这或许是刘氏被逼绝意仕途后纵横才气未获青睐的情感折射，“藏剑不借时人观”一句更抒发了不屑为世人所欣赏的傲气。

彭泰来曾幕于伊秉绶挚友曾燠（1759－1831）幕府[18]，伊秉绶与曾燠两家交谊甚厚，乾隆四十年（1775）曾廷橒（曾燠父）中进士，由庶常改刑部主事，与伊朝栋（伊秉绶父）同事。伊秉绶与曾燠私交甚笃，情如兄弟。伊氏友人陈昙亦与彭泰来同于嘉庆十六年（1811）于曾燠幕下，当时伊秉绶隶书已负盛名，彭泰来的隶书显然受伊氏影响。彭氏隶书能得伊氏雄浑磅礴之势，文物馆藏“有不为斋”《隶书横匾》用笔藏锋，渴笔处渗出清人钟爱的金石味，“为”字下以四圆点处理显明了其隶书师承自伊汀州。

明炳麟的隶书风格则较接近伊秉绶的早年隶风。文物馆藏“幽草琪花得神仙清福，古香宝墨作金石知交”《隶书九言联》，字画结体根源自伊秉绶无疑，例如上联的“艹”、“僊”及下联的“古”及“作”字与汀州的结字用笔同出一辙，笔力挺劲，与伊氏钟情于颜真卿书法，着重横平竖直的用笔相近。然而章法布局欠汀州之妙，这是其不足处。

另外，有学者指苏六朋[19]（约 1814－1860）隶书亦学自伊秉绶。然观察文物馆藏苏氏《隶书八言联》“叠鼓夜寒锤镫春浅，写经窗净觅句堂深”，其结体开张，多提按及字画多粗细变化，风格实更接近刘华东隶书，此联收敛了刘氏怪异之气，而不无放纵气息，但笔力不比刘氏硬朗刚直。

伊秉绶对广东隶书造成重大影响，其中原因是在书法发展上，诚如梁同书（1723－1815）所言，清初至中期书家大多不善于写大字，伊秉绶大隶墨迹流传于广东甚广，在楹联、匾额逐渐流行的清代中后期，伊氏隶书独特的字画结体、章法布白自然受到广东书家的注意。楹联与匾额无论文本或字体都讲求排列工整，尤其是楹联更必须是以一种书体把两条长度一致的条幅书写，上、下联文本的内容亦须合乎修辞等文法要求，这两种创作上有很大预先设计成份的表现形式，在清代逐渐找到发展空间，乾、嘉以后更推至高峰。楹联、匾额跟篆隶比较投缘，是由于欣赏楹联与匾额是在一个平面和时空上进行的，是静态的观照模式，因此以讲求间架及空间安排、具金石味的篆、隶书写，更迎合乾、嘉之际嗜古文人的玩赏品味。作为应酬的书法作品，清初的信札、笔记、兴之所至而成的自娱作品再不足以满足索书者的要求。楹联等具公开性以纸或绢书写的作品在明末清初开始登堂入室[20]，作品往往被悬挂在受书者住宅前厅墙壁的中央位置或书斋的当眼处，这些隶书书迹不时采用了古字或典故，为观赏者带来挑战及愉悦，亦起着教化作用。在惠州士民心目中重视文教、勤政爱民的伊秉绶，其书迹自然成为文士的学隶模范。

在文化因素方面，文人间的相互交流机会增多促进了广东隶书的发展。翁方纲担任学政时招聚了一大群门生，加上纂修《钦定四库全书》的缘故，文治官僚聚集形成一些文艺活动处所，如“苏米斋”、“宝苏室”等。以翁氏为首的文艺聚会不计其数，以供文士观摩碑刻铭文等学问。而这些处所与大规模出版事业增加了文人交往的机会，清代中后期书法多数是楹联形式的应酬作品，这种具装饰性的形式带动了隶书的发展。因为楹联不同于书信尺牍，形式本身具观赏性，所须字体面积较大，空间布置及视觉效果尤为重要，因此篆、隶、楷是为较合

适的书体,如钱泳(1759 - 1844)云:"长笺短幅,挥洒自如,非行书、草书不足以尽其妙;大书深刻,端庄得体,非隶书、真书不足以擅其长也。"[21]凡此种种缔结了广东隶书渐盛的契机,上文述及的书迹便几乎都是楹联、匾额等应酬作品。此外,"嗜古"成为乾、嘉时代士人得以挤身朝中大儒所领导的文人圈子的快捷方式,随着乾隆十二年(1747)弘历命梁诗正将内府收藏的古代铜器图录及释文编成《西清古鉴》,把金石学纳入官方学术并提升至正统地位,对仍处于仕途起步点的文人来说,"嗜古"是获取朝中文坛领袖认同及日后驰骋官场的首要条件。在出版业兴盛的乾嘉年代,如能获位于朝廷高位的金石学者翁方纲作序,是身份被认同或肯定的象征,对初出茅庐的年轻文人显然是一支强心针。而作序亦只是其中一种形式。即或是文坛领袖的赞赏,对年轻文人亦有极大的鼓励作用。例如清初朱彝尊因为诗学的主张近似而赞赏金农的诗,其后金农在《冬心集》中仍津津乐道,可见在朝学者赞扬对有志入仕的年轻文人所起的鼓励作用是如此之大。以金石书法或以篆隶等古代书体挥毫酬应更往往是表现学问及"嗜古"的上佳途径,是文人间不可或缺的交流方式。

除上述人文因素外,岭南的地理位置亦是造就具汉隶遗意的隶风流行于境内的重要原因。岭南书家能免俗尽脱明人妍媚的隶书,与岭南并非处于如江浙等书史上为时代风格的发源中心这因素有密切关系。综观明代书法发展,由明初的"三宋二沈"至中期的吴门书派及晚期的云间书派,除了宋广(14世纪)是河南人之外,主流书风基本上都发源自江苏与安徽,即康熙时两省分治以前的江南省。直至十六世纪晚明之际兴起了极具反省及批判意识的"重学"思潮,直接影响了主流书法风格,这种与主流风尚相左的潮流,主要来自山西、岭南等书风潮流发展中心以外的"边缘地带",这种现象的成因主要因为原籍或久居"边缘地带"具识见的文人学者比较容易抽身而出,重新审视既有的学风及主流文化。书法史上,明代前中期的著名理学家陈献章及清初隶书大家陈恭尹便是极佳例子。前者独创的"茅龙书"及后者清劲的隶书与当时朝中台阁体或江苏一带王时敏袭明人的隶风判然有别。及至乾隆中叶以后,翁方纲与伊秉绶把新的书学观和审美观带入广东,广东文人因思想未被江浙主流隶风同化,而更能接受融合篆法、放弃繁复提按技巧的汉隶书风。值得注意的是,伊秉绶受岭南独特的地方文化影响同样反映于其诗学上,其诗友法式善曾谓"(伊秉绶)官西曹夕雍容之什,居粤多峭厉之词"[22],这种转变与他官居惠州后少作馆阁小隶的变化同时发生。因此,陈恭尹、稍后的张锦芳、黄丹书、彭泰来等能够未陷于明人隶书的窠臼,除了翁方纲、伊秉绶粤居期间的影响外,实在不能忽视岭南的独特文化地理因素。

注 释:

① 吴韦,字山带,号虎泉,初名文炜,字仪汉康熙三十二年(1693)举人。与陈恭尹、屈大均、戴名世等明遗民交游。

② 严迪昌:《清诗史》(下)(台北:五南图书出版有限公司,1998年),页890。

③ 伊秉绶:《留春草堂诗钞》(上)第四卷。(广州:秋水园,1814年),页6-7。

④ 例如嘉庆三年(1798)伊秉绶以小隶为纪昀作砚铭;另翁方纲为伊秉绶所得东坡砚

铭其盒等事件,金石考据、古代书体等是文士间交往的共同话题。参马国权:《伊墨卿先生年表》,《书谱》1983 年第 2 期(总 51 期),页 15 及 43。

⑤ 翁氏于《复初斋文集》多次提及伊秉绶一同赏画或拜会等事,如第二十八卷记翁氏曾于伊秉绶处观《淳化阁帖》第九至十卷,讨论《淳化阁帖》之翻刻本的优劣及真伪等。见于翁方纲:《复初斋文集》(三)第二十八卷(台北:文海出版社,1996 年),页 1128。

⑥ 集《礼器碑》字七言联,清人罗文彬跋曰应为先生任部郎时所作,署款"秉绶"二字分离,为四十岁前后所书,同注 4,页 24。

⑦ 嘉庆五年(1800)伊氏守惠州时亦不忘作图寄翁氏"宝苏室"将修祠得砚一事告知翁氏,嘉庆六年(1801)伊氏携砚请翁氏鉴识,翁氏定为德有邻堂之砚,并为砚盒题识,同注 3,页 6 及同注 4,页 15。

⑧ 图版分别见于《伊秉绶作品集》,伊秉绶、青山杉雨解说:《伊秉绶作品集》(东京:二玄社,1970 年),页 73 及《岭南书艺》1988 年第 3 期(总 11 期),页 2 - 19。

⑨ 翁氏便曾为冯敏昌(1747 - 1806)作〈冯鱼山诗集序〉,当中流露出翁氏对小学的重视。伊氏亦主张以小学及《近思录》教学,《留春草堂诗钞》(下),同注 3,第五卷,页 11。

⑩ 梁章鉅《金石書畫跋自序》嘗言"……先叔父九山公方視東漕以曲阜任城各漢碑搨本寄賜,始知好石墨,既與伊墨卿、吴荷屋、朱椒堂諸君子游,兼講金石之學,最後入蘇齋談藝。吾师于金石书画靡不精究,有叩者无弗应。"梁章钜:《退庵金石书画跋》(上)第一卷(台北:汉华文化事业股份有限公司,1972 年),页 1。

⑪ 例如乾隆六十年(1795)翁氏招同罗聘、桂馥、吴锡麒、赵怀玉、冯敏昌于北平翁氏的宝苏室同观《朱性甫珊瑚木难手稿》,同注 5,页 1236;二人于嘉庆元年(1796)于东坡先生生日与赵怀玉、金学莲等同观《围令赵君碑》拓本于翁氏的苏斋,伊秉绶《跋〈围令赵君碑〉拓本》记"嘉庆元年东坡先生生日江都罗聘、武进赵怀玉、宣城方楷、吴县金学莲同观于苏斋。宁化伊秉绶题。"转引自李淑卿:《伊秉绶书法之研究》(台北:文化大学艺术研究所,1985 年),页 326,张木养先生藏。

⑫ 关于祭东坡生日有七言诗〈十二月十九日为东坡生日,翁覃谿学士邀集同人,用苏字韵送余出都,余亦继作〉等记之,伊秉绶亦同在,时年为嘉庆九年(1804),伊氏并为此赋诗三首,分见于罗聘:《香叶草堂诗存》,载于《扬州八怪诗文集》(一)(南京:江苏美术出版社,1996 年),页 311 及同注 3,页 8。

⑬ 嘉庆四年己未(1799)十二月十九日,伊秉绶与宋湘等同祀于惠州苏文忠公祠。嘉庆七年(1802)苏东坡生日时,招集宋芷湾、阴青原、张贤仲、张维屏、陈仲卿至番禺,共拜归去来堂,相互赋诗吟咏。《国朝耆献类征初编》第二四四卷,页 31,引张维屏《松轩随笔》。伊秉绶有〈腊月十九日与宋芷湾张贤仲伯树陈仲卿祀东坡诗〉,同注 3,第三卷,页 10。嘉庆七年(1802),伊秉绶政务之余,时与文士往还,唱酬挥写,甚为相得。宋湘《丰湖漫草》有〈人日同墨卿太守,阴青原居士自准提阁至永福寺〉、〈冯秋山别驾招同墨卿太守小集水抱楼即句〉等诗。同年寒食,伊秉绶同宋湘、阴青原登粤秀山,赏木棉花,晚登越王台。伊秉绶与宋湘皆有诗记之。详参李淑卿:

〈年表〉,同注11,页358-360。

⑭ 据《惠州府志》卷二十四,光绪七年刊本影印本(台北:艺文出版社,1966年)。〈迁建丰湖书院碑记〉"嘉庆四年(1799)己未六月太守伊公至于是"。同注11,页10。

⑮ 宋湘《丰湖续草》载嘉庆七年(1802)三月二十四日伊秉绶招同宋湘、冯敏昌登淮提阁望春,于无碍山房小酌。

⑯ 刘华东,字子旭,号三山、广东番禺人,嘉庆六年(1801)举人。著作散佚。彭泰来,字子大,号春州,高要人,见《文征考》。明炳麟,字迪简,号灵椒,广东南海人,清道光丙申(1836)贡生。见《岭南画征略续录》,参自香港中文大学文物馆编:《广东书画录》(香港:香港中文大学文物馆,1981年),页122-123及140。

⑰ 马国权:《明清广东书势》,载于《明清广东法书》(香港:广东省博物馆、广州市美术馆、香港中文大学文物馆,1981年),页17。

⑱ 尚小明:《学人游幕与清代学术》(北京:社会科学文献出版社,1999年),页281。

⑲ 苏六朋,字枕琴,号怎道人,别署罗浮道人,广东顺德人。早年在罗浮山从释德堃学书。所绘人物尤为特出。辄出以民间风俗、最富浓厚地方色彩,甚得粤人欣赏。

⑳ 楹联当初大都是书就后镌刻在建筑物上的一种装饰,直至明代晚期上,楹联或春帖又多数刻制在木板或竹片上而成为一种庭院式装饰,而书写于纸或绢的以供室内悬挂的对联,则是明末清初才开始流行起来。刘一闻:《从楹联艺术看清代书法——兼述上海博物馆藏清代楹联》,《上海博物馆集刊》第8期,页493。

㉑ 钱泳:《书学》,《历代书法论文选》(下)(上海:上海书画出版社,1979年),页626。

㉒ 法式善:〈序〉,同注3,第一卷,页1。

附表:伊秉绶官惠州及三游岭海时交游的广东文士简介

文人	生卒	简介
宋湘	1756-1826	字焕襄,号芷湾,一号蓬之,广东嘉应州(今广东梅县)人。嘉庆四年(1799)进士,官湖北粮道。工书法,由二王泛滥各家,而襟抱豪迈,挥毫洒翰,皆具倜傥权奇之概。卒年七十九。(《诗人征略》、《清朝书画家笔录》)参俞剑华:《中国美术家人名辞典》(上海:上海人民美术出版社,1981年),页327。
叶廷勋 叶梦龙	?-1811 1775-1832	叶梦龙,字仲山,号云谷,南海(今广州)人。官户部郎中。父廷勋喜书、画,收藏极富。有《风满楼丛帖》,雅与冯敏昌、黎简交善。梦龙习有父风,居京师日,结交多一时胜流。归里筑倚山楼。翁方纲、伊秉绶、汤贻汾南来皆与订交。间作竹石小品,楚楚有致。画兰秀逸绝尘,曾为何氏乐石斋画一轴,有张船山、陈玉方题诗。卒年五十八。

（续上表）

		（《翦淞阁随笔》、《岭南群雅》、《松轩随笔》、《历代人物年里碑传综表》）参《中国美术家人名辞典》，页1221。〔按：嘉庆十年（1805）其父叶廷勋为伊秉绶捐资复官。伊氏与叶梦龙两代恩情之深可想而知。〕
黄丹书	1757－1808	作廷授，一字虚舟，广东顺德人。乾隆六十年（1795）举人。官训导。为人洒落狷洁，与吕翔、黎简、梁元翀交善。山水、兰、竹、梅、菊，俱有逸致。兼工篆隶，著《鸿雪斋诗钞》。（《广东通志》、《剑光楼笔记》、《岭南群雅》、《岭南画征录》）参《中国美术家人名辞典》，页1136。
吕翔	1770－1820	字子羽，号隐岚，广东顺德人。性沉默，少即能摹拟古名迹，画时辄取以为绳尺，故作蹊径动与古合。先是画苑有"南奚北宋"之目，谓（宋）葆淳（1784－？）与（奚）冈（1746－1803）也。汀州伊秉绶来粤，见翔画，遂曰："北奚南吕"。所为花卉，专学陈淳参以钱载法，与谢兰生、张如芝、黄培芳齐名。所居与梁元翀、畬凤比邻，复与黄丹书、黎简、梁枢为忘年交，相与谈论六法，无间旦夕。青绿山水仿宋人。尝与伊秉绶、刘朴石、谢兰生、叶梦龙写《蒲涧坐石图》。亦工画梅，兼画瓜果，擅绝一时。（《剑光楼笔记》、《顺德县志》、《琴隐园集》、《岭南群雅》、《翦淞阁随笔》、《怀古田舍梅统》）参《中国美术家人名辞典》，页272。
张维屏	1780－1859	字子树，号南山，晚号松心子、珠海老渔，番禺（今广州）人。与谭敬昭、黄培芳称粤东三子。道光二年（1822）进士，官南康知府，未几罢归。作画师造物，破古藩篱。山水笔墨清超。书法褚遂良。卒年八十。著《听松庐诗文钞》、《诗话》、《花甲闲谈》、《老渔闲话》、《艺谈录》、《诗人征略》。（《番禺县志》、《东塾集》、《岭南群雅》、《清画家诗史》）参《中国美术家人名辞典》，页869。
陈昙	1784－1851	字仲卿，番禺（今广州）人。天姿颖异。伊秉绶、曾宾谷皆奇其才。既登泰山观日出，又度大行登嵩岳，于是诗骨益遒。晚岁以贡生候补训导，署揭阳教谕。生平慕邝湛若（露）因颜所居曰邝斋。工诗及骈体文。著《海骚骈文》。亦工画，有《二禺听雨图》，间作花卉，颇有风致。（《县志诗人征略二编海骚留庵随笔》）参《中国美术家人名辞典》，页1041。

何碧瑶：香港中文大学文物馆

诗人书画家鲍俊

陈永正

鲍俊(1797—1851),字宗垣,号逸卿,又自号石溪生,秀山场(今珠海香洲区山场村)人。道光二年(1822)举人。三年,成二甲第二名进士,授翰林院庶吉士,改刑部山西司主事。后返粤,长期在广州居住,复主讲顺德凤山书院、惠州丰湖书院,来往于广州及香山间。晚年将入京候补郎中,途中患病折回,不久去世。有《榕堂吟馆诗钞》一卷、《倚霞阁词钞》行世。

鲍俊一生,仕途蹭蹬。他有小印,文为“内外中翰之章”,意说自己曾由翰林转为教官,后又为中书舍人。又有诗叹息道:“玉堂回首真如梦”、“一官偃蹇负清时”。官场上的失意,却造就了岭南一位杰出的书画家、诗人、学者。

鲍俊从小受到良好的教育,生性孝友。他父亲喜欢看山,欣赏岭南瑰丽的风光,鲍俊曾请人绘《策杖观山图》,并遍邀名流题咏,欲使其父之精神意象流传于诗辞翰墨间。他的哥哥也是一位诗人,兄弟唱酬甚乐。他的儿子鲍咏春亦勤奋好学,工于书法。鲍俊中年时定居广州城内芳草街,芳草街是历史上有名的文化街,番禺县学宫就建于街东,明末诸生陈虬起、梁佑辅、黎邦瑊、区怀年等曾结芳草精舍诗社以唱和,诗人罗宾王所筑的哭斯堂亦在街南。鲍俊在街畔建园,名曰也园,园中筑有别墅,名曰榕堂,又名庸堂。园中有池,名曰榕塘,塘外有老榕一株,古干参天,浓阴蔽日。榕塘上筑有楼,有亭有室,并有桥廊相通。在榕堂中有小轩,颜曰“守庸”。春秋佳日,置酒邀朋,吟诗读画。故此诗人黄爵滋称之为“诗隐”,赞美其“抚松桂以长往,谢轩冕而不事;虽身处市阛,而志成幽壑”[①]的品格。榕堂也被称为“榕塘吟馆”。

鲍俊精于艺事。张维屏对此作过具体的评价:“逸卿太史以工书名于时……君诗工,词工,画工,制艺尤工。”制艺,指科举时代应试用的八股文,在此可以不论。在众多的艺事中,笔者认为鲍俊首先是一位诗人。他所向慕的是古代志士仁人的高标劲节,他在《愍义祠谒霍岐山先生像》一诗中写道:

> 一望灵幡动,英风逼紫霄。先生名不朽,壮士节同标。匣影思长剑,江声烟暮潮。重阳刚到此,风雨尚萧萧。

生活在嘉道年间的“太平”时世中,实在难以烈士相期,唯有“晦迹蓬莱寄此身”(《黑牡丹》)了。在《榕堂吟馆诗钞》中,最多的是吟咏岭南山川风物的诗歌,佳句颇多,如:“青归羊石三城晓,白到鹅潭万古流”(《登摩星岭》)、“三秋将近见红叶,廿载重来餐白云”(《白云寺》)、“偶然词赋同骚客,如此江山忆霸才”(《游红棉寺》)、“青山依旧无今古,老树迎人作主宾”(《游石溪洞》)、“终古青山长不老,经秋红叶亦长春”(《翠岩》),皆有言外之旨。《晚望西

樵》一律，境界尤为高远：

插天七十二芙蓉，朵朵都归夕照中。烟火万家团远树，楼台上界动寒钟。似从空际寻瑶岛，不辩岩边走玉龙。藤杖芒鞋明日事，振衣同上大科峰。

张维屏评曰："通体气格清超。"[②]又如《宿㠉蓰阁》："寒逼四山响，风声杂瀑声。危楼孤月落，远寺一灯明。采药人何在，图蕉梦未醒。今宵怀郭璞，归向夕阳行。"亦能描绘出西樵山的特色。

鲍俊词亦秀雅可诵，叶恭绰《全清词钞》特录其《桃源忆故人•秦淮》一词，当可代表其整体风格："秦淮旧是芙蓉阙，为问六朝金碧。不见后庭花发，红粉销陈迹。风株衰柳垂残叶，斜拂酒帘凄绝。今夜管弦声歇，空剩南朝月。"

有了深厚的诗词根柢，鲍俊的书画自能卓荦不群。陈其锟曾记载过一件风流逸事："丁亥秋入都，鲍逸卿、潘伯临、招铭山饯于珠江，酒罢月出，索书画者林立楼前，设方几四，各占一席，逸卿、铭山画兰竹，余与伯临作行草，烛光照座，花气袭人。"[③]丁亥，即道光七年。潘伯临，即潘正亨，招铭山，即招子庸。招氏为粤中著名画家，鲍俊能与他并驾齐驱，可知亦是身手不凡的。

《宝凤阁随笔》、汪兆镛《岭南画征略》均载其善画花卉、梅竹、松、菊、花果，皆"气韵疏秀"。李长荣亦谓其"工画梅，参金寿门、汤雨生两家笔意。"[④]金寿门，即金农，号冬心。汤雨生，即汤贻汾。金、汤二家画梅，极有神韵，能行其笔意，格调自高。广东省博物馆藏其《梅竹图》，绢本，甚精美。朱万章评其"墨韵明净，古意盎然。梅干之挺拔劲峭，竹叶之清秀出俗均跃于笔致。"[⑤]今鲍俊传世之作，多为兰竹一类。广州美术馆所藏《兰竹图》，其落款为辛卯年(道光十一年，1831)作，秀韵高情，纷披于楮墨之外。另一幅《竹溪图》，则写于己酉年(道光二十九年，1849)，为晚年功候圆融之佳制，笔墨更为精到，真如其所谓"以云西之笔写仲姬之韵"[⑥]，云西，指曹知白；仲姬，指管道升，均写竹的名家。

鲍俊本人对画竹也有独特的见解，他在《归自谣•画竹》一词中写道："闲仿古，庵主梅花留竹谱。东坡、与可差同侣。纸毫飞舞淋漓处，模糊一幅潇湘雨。"末二语颇能道出画竹的神气意趣。所作《松图》，高 355 厘米，宽 138 厘米，墨意浑厚，真如作者《万年松歌》中所描述的："山水合并蒸云气，磅礴郁结成苍松"、"声彻箫管奏鸾鹤，影挟风雨盘蛟龙"，极具气势。广东省博物馆所藏《松竹图》，诗人潘飞声于光绪丁未年(1907)曾为作题记："榕塘居士以书法擅名，曾见其写梅竹，具潇洒出尘之致。此幅松石直追白阳，墨气沉着，用笔苍老，则与李芸甫郎中抗衡矣。"[⑦]白阳，指陈淳；李芸甫，即李秉绶，均为写松石的名家。

鲍俊还经常与友人合作书画。广东省博物馆藏其与苏六朋、梁琛合作的《蕉竹石图》，广州美术馆藏其与招子庸合作的《兰竹石图》，皆由鲍俊补竹，彼此羽印默契，笔墨浑融。此外，鲍俊还写有《画松》、《画竹》、《画梅》、《画菊》、《画葡萄》等词作，以抒写个人的艺术创作感受。

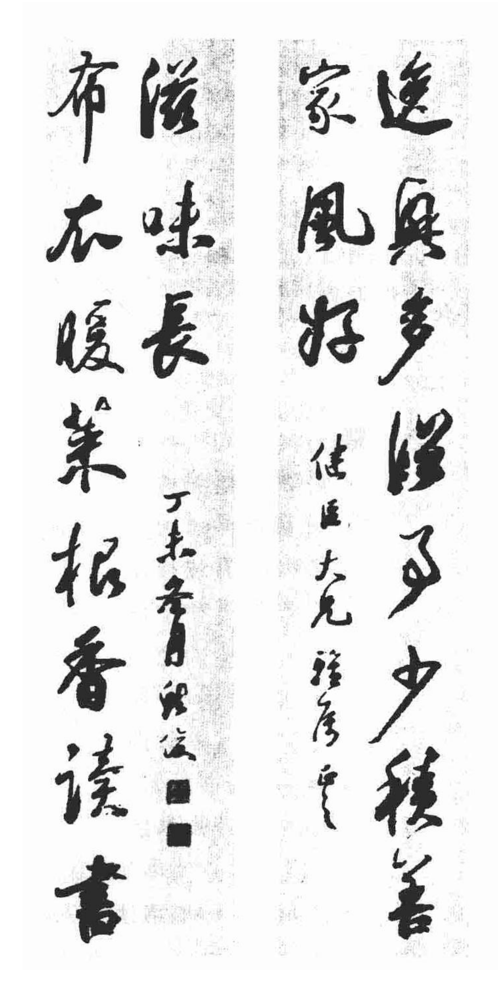
鲍俊最为人称道的还是书法，在当时已书名藉甚。张维屏云："逸卿太史以工书名于时

……故远近求书者踵相接。”[8]他自己也应接不暇,曾为诗叹息:“年来不为浮名绊,字债犹能累此身。”[9]正由于作品多,传世者亦多,今北京故宫博物院、广东省博物馆、广州美术馆、中山博物馆、珠海市博物馆以及私人藏家手中,其墨迹已多达数十种。近年书画市场及拍卖品中,亦时见鲍俊的书作。

作为科举时代的一位读书人,首先要求做到的是工于馆阁体的小楷。张维屏在评论鲍俊时说道:“道光癸未成进士,殿试卷在进呈十本之内,其工小楷如此。”[10]殿试卷子必须用工整的小楷写成,进呈皇帝御览的十本,更是其中的尤工者,故此道光皇帝赐其“书法冠场”四字,以示褒奖。鲍俊的楷书,源出二王,参以徐浩《不空和尚碑》的笔法,整饬中有浑厚之意。1940年在香港举办的广东文物展览会中,曾展出百壶山馆所藏的鲍俊楷书《千字文》长卷,事过六十年,不知此卷今在何方?实为憾事。在各种书体中,鲍俊最擅长的当为行草,传世之作亦以行书为多。张维屏谓其“大小行草以及擘窠大字靡弗工”。鲍俊非常注意向古代名家学习,于晋唐法帖,更是心摹手追。现存其临《淳化阁帖》中晋王献之《知铁万帖》、《敬祖帖》、谢璠伯《江东帖》、唐颜真卿《争坐位帖》、五代杨凝式《韭花帖》等墨迹,均字字精到,钩深入微。广州美术馆尚藏其观赵孟頫书法后的题跋,文云:“此表书若草草,澄心静视,则羊毫悬腕,结构精严,想其下笔时变幻如云霞,神速如风雨。邢子愿谓‘赵松雪楷法直入山阴之室’,信然。道光巳亥仲春花朝日,观于蔗田农部伫月楼。玩味不已,爰缀数语,用志墨缘,香山鲍俊跋。”由此可知鲍俊行草的渊源所自,如清代前期许多书家一样,植根于二王,由唐人而入赵、董之室,力求自成面目。

鲍俊的行书,历来书论家评价颇高。李蟠云:“鲍逸卿俊直宗北海而结实有气力,于吾乡近代颇与何小宋颉颃。”[11]麦华三又云:“香山鲍逸卿,书宗北海,得其神韵。曾见其行书楹联‘艺场驰骤发宾戏,笔阵纵横赋子虚’,兴酣下笔,于飞舞中,饶劲挺之气,诚得意之作也。”[12]清代学二王,学赵孟頫、董其昌的人很多,每秀丽有余而笔力不足,鲍俊则直宗李邕,取其劲气,故无软媚之病,再取米芾的意态,结体灵动,甚有书卷气,堪称一代名家。

现存的鲍俊行草书中,如广州美术馆所藏行草立轴[13]、香港艺术馆所藏行书赠介亭立轴,[14]均为本色佳制。广东省博物馆所藏赠笛航立轴[15],意在米、董之间,灵秀自然。珠海市博物馆所藏绢本



鲍俊　行草十一言联

行草四屏,朱万章评其"书风淡雅,洗尽铅华"[16],又所藏草书赠云瑞扇面,则纯是二王法度,高古脱俗。在鲍俊众多的行草卷轴中,笔者最欣赏的当为中山市美术馆所藏的四屏,下款为"甲辰夏月朔",即1844年48岁时所书,时作者已过中年,功候圆融,全文无一懈笔,为极精到之作。鲍俊善于楹联,现存赠邦荣的"花鸟烟云"联、赠谔士的"松与泉从"联[17],笔力厚重而不失秀雅灵动。《广东历代名家书法》所载十一言联,"天下有读不尽书难言学问,心上无过不去事便是圣贤",作于50岁时,笔力尤重,有朴厚之致。珠海博物馆所藏"看画论书"联,朱万章评其"随意自然,无拘无碍",已渐臻于化境了。行草诸联中,窃以为以赠健臣的十一言联为最佳,文为"逸兴多俗事少积善家风好,布衣暖菜根香读书滋味长"[18],书于丁未冬月,即1847年51岁时。此联脱弃李邕、米芾的拘系,回归二王,潇洒自在,堪称晚年的力作。

鲍俊亦善擘窠大书,今存其行书"龙跳天门,虎卧凤阁"大中堂[19],长四米,宽一米五,末署"道光癸巳嘉平月香山鲍俊",即1833年12月所书,气雄力健,惜结字尚未能尽如人意。鲍俊常为祠庙楼堂题匾,珠江三角洲一带,颇多其遗迹。如他为南屏乡陈家祠题的"静观"、唐家乡梁氏祠题的"振绪堂",吉大乡白莲洞题的"大士阁"、翠微乡吴健彰宅邸题的"棣园"等,[20]均为后人所宝爱。在故里石溪山岩中,有其所题摩崖石刻"石溪"、"鹅"、"莲岛"大字。"石溪"二字,上款为"道光辛卯九月",下款为"逸卿书蔚卿镌",辛卯,即道光十一年(1831)。字为行书,纯出李邕,笔力劲健。"莲岛"二字,行楷书,不纪年干,观其风格,似稍后于"石溪"。"鹅"字行书,字大三尺见方,仿效绍兴兰亭中相传为王羲之所书的"鹅池"碑中的"鹅"字。右下侧有题记:"名署亦兰亭,谁作兰亭记。敢说换几羊,止学古鹅字。道光庚戌春三月鲍俊题。"用东坡书换羊的典故,甚有风趣。庚戌即道光三十年(1850),传说以巨型茅笔书成,为作者晚年佳作。

注 释:

① 黄爵滋:《榕塘诗钞小序》。
② ⑧ ⑩ 张维屏:《国朝诗人征略二编》卷六十一。
③ 陈其锟:《月波楼琴言》,转引自汪兆镛《岭南画征略》卷九。
④ ⑨ 李长荣:《柳堂诗友诗录》初编卷十四《榕塘吟馆诗钞》卷首。
⑤ 朱万章:《岭南金石书法论丛》266页。
⑥ 见鲍俊《竹溪图·题记》。
⑦ 见潘飞声:《松竹图·题记》。
⑪ 李蟠《岭南书风》。
⑫ 麦华三:《岭南书法丛谭》,见《广东文物》。
⑬ 见《明清广东法书》图版71。
⑭ 见陈永正《岭南书法史》附图56。
⑮ 见朱万章《岭南金石书法论丛》265页附图。
⑯ 朱万章《岭南金石书法论丛》264页。

⑰ ⑱ ⑲ 均见司徒标主编《石溪摩崖石刻书法艺术》。

⑳ 何志毅:《清代书法家鲍俊》,见上注所引书。

(原载《岭南文史》2003年1期。)

陈永正:中山大学教授

鲍俊的书与画

陈继春

从中国书法史的源流来考察,广东的书法始盛于明,高扬于清,四百年来名家辈出,陈白沙(1428-1500)以苍劲的风范一新中原人耳目,康有为(1858-1927)则提倡北碑,以一人之力,转变时代书风,影响中原外,还技及东瀛三岛,“其贡献之伟大,实开吾国书史最光荣之一页焉。”[①]

在新会陈献章和南海康有为中间,香山鲍俊(1797-1851)也是一位出类拔萃的学者与书画家,就其书风而言,麦华三(1907-1986)1940年于香港指出其书宗李北海,[②]得其神韵,兴酣下笔,于飞舞之中,饶劲挺之气。[③]鲍俊在广东书法史上是占有一席的,不过他的影响力却不逾广东,声名远不及当时的刘墉(1719-1804)和后来的何绍基(1799-1873)。这与当时的客观社会环境有密切的关系外,更重要的是个人生活境遇,但这些都不能掩盖其艺术光华。

一

唐代的香山属东莞县管辖,唐至德二年(公元757)东莞县官府在山场(今珠海山场乡)设香山镇,《香山县志》云在北宋时因那里盛产海盐而新设香山县,香山镇则设于香山场。

恭常都山场鲍氏是望族,文风甚浓。明朝鲍彦廉就以贡生任交趾支那主簿,康熙时山场鲍钟生出任香山小榄左营把总,鲍士鳞即为乾隆岁贡。鲍俊香山山场人(今属珠海),字宗垣,号逸卿,又号石溪生。[④]他自少过继给鲍文为嗣子。其貌不扬,且脑扁背驼,又性情放浪和不修边幅,常以衣袖抹鼻涕,故有“邋遢俊”浑称,遭亲族鄙视冷遇者经常,使幼小心灵留下创伤,故发奋读书求仕。鲍俊每天静坐书房临池写字,将诸家字帖临摹,逐字玩味,熟谙字形,铭记于心。其小楷宗徐浩(703-782)[⑤],大小行草兼采赵孟頫(1251-1322)和董其昌(1555-1636),并对晋、唐、宋、元诸家书迹刻意研习,博采众家所长。鲍俊富文才,他与兄鲍禹山入塾读书,后兄弟俩偕被录香山秀才,禹山再举不中,但鲍俊即成功以还。鲍氏道光二年中(1822年)举人,三年(1823年)本科二甲第二名进士,道光帝赐“书法冠場”彰之。据说殿试时考题为“山鸡午颈赋”,鲍俊未审清试题,即以“山鸡有五德”作题意。要知道本来的题目为“山鸡午颈,自形其美”,鲍氏用错典故仍被录取为殿试第二名,殿试卷在进呈十本之内[⑥],除了其书法超卓外,足见其功底深厚。这样的功力是少见的,这与其师赵允菁(1768-1834)有莫大关连,这点我们可以从后面的叙述可以看到。

鲍俊与广东吴川县状元林召棠同榜,第七十五科中,嘉应黄仲容也中本科二甲第七名进

士。那时，以提倡经学、奖掖人材见称的阮元（1764-1849）任两广总督，广州三书院山长以两广相连年科名鼎盛，向阮元祝贺，阮氏大喜赋一律。[7]鲍俊历任翰林院庶常、刑部山西司主事、候补郎中等。由翰林为广文，又由广文为中书，故他的印文中有“内外中翰文章，诗隐岭海之曲”。

不过，官场的倾扎并不适合鲍俊。1831年，辞官后的鲍俊返粤，在广州芳草街（今登峰南路仁生里）购地，于古干参天，浓荫蔽日的榕树下，筑 “榕塘吟馆”别墅，又称“榕堂”和“庸堂”，人称之“榕塘居士”，名园为“也园”，颜其轩曰“守庸”。鲍氏天性孝友，朝夕以诗酒自娱，与“兄邑茂才梁怡怡唱和”及与羊石名士交往，“春秋佳日，榕堂主人置酒邀朋，弦诗读画”。[8]黄爵滋称之为“诗隐”。[9]根据张维屏（1780-1859）的记载，一日，一班朋友应鲍俊之邀，游讌于榕堂，张氏见当日塘中水深浅不定，后来才知道榕塘的水通濠涌。濠涌水涨退的关系，触动张氏得句“水学酒深浅”，而鲍俊即席和之曰：“水学酒清浅，惊人句最奇”，可见鲍逸卿才华横溢。



黄培芳为鲍俊作《榕塘别墅》

鲍氏《临江仙•榕塘即事》云：

“入夜榕塘花气重，香风徐透疏棂。梅窗月堕梦惺松。响闻鱼唼水，影觉树筛星。灯灺商量明日事，莲须阁畔携瓶。牡丹遗韵戛珑玲。问谁吹玉笛，和我护花铃。”[10]

香山籍山水画大家黄培芳(1778-1854)作有以篆籀笔法为之的《榕塘吟馆图》，予人追溯个中情况。

画幅的中央有三棵榕树由近而远排列，修竹掩映三座房，它们的中央是水塘横置，左侧有六棵高大的木棉树错落地生长；左上角处，无疑是越秀山的一角，远处是城墙和城楼，更远处就是白云山的倩影。芳草街那时是颇有郊外感觉的地方。以画观之，与汪兆镛《岭南画征略》所记的“池上有楼、有亭、有桥、有廊”，以及张维屏所言“......有轩、有室”有些少出入。此

画是黄培芳应鲍俊之属而作，但在落款中未记年月。以树木的高矮来观察，可能作于 1840 年以前，而且在鲍俊回香山定居后散佚市面。[11]

榕塘主人酷爱收藏书画，其搜集的剧迹有宋朝岳飞的手札，元代吴镇为儿子佛奴画的山水册外，还有王原祁的《紫藤书馆图轴》。[12] 鲍俊的交往范围非仅有黄培芳。鲍俊笃于孝，父亲喜欢看山，他就请画师绘画《策仗看山图》，并乞请名人雅士为之题咏。《月波楼琴言》曾载陈其琨言道光七年（1827）秋天鲍俊入都前，他和潘伯临（正亨，1778-1827)[13]、招子庸（1789-1846）等人雅集珠江河畔，索书画者以得鲍、招兰竹；潘、陈行草为佳话。[14]他与招子庸合作有《兰竹石图》（现藏广州美术馆），又曾和苏六朋、梁琛合绘《蕉竹石图》（现藏广东省博物馆）。[15]在当时，他与从 1837 年始退隐的广东诗人张维屏也有密切的往还。[16]张氏为帖派名宿，工隶书，其《国朝诗人征略》云："逸卿太史以工书画，有名于时。既工小楷，而大小行草以及擘窠大字，靡弗工。故远近求书者踵相接。"[17]也曾称赞鲍俊云："非徒书法之工也，君为诗诗工，为词词工，为画画工，为制艺，制艺尤工。"制艺，即是鲍俊能用沙藤、芦兜、青竹等制作毛笔。而梁九图《岭南琐记》中说："吾粤书家自黎明经简、谢太史兰生后，断推吴中丞荣光，张方伯岳崧，而俊参处其间，亦无多让。"

嘉道年间画家蒋莲和鲍俊同籍，他于 1831 年为叶云谷（梦龙，1775-1832）作有《瞽者谭三奏技图》。该画表现谭三究心习乐，却置锣鼓，箫管琶錞等器十多种，他席地而坐，以两足击大鼓，或以右趾敲小鼓及小锣，左趾钳錞或响板，时击一槌，顺橦大鼓，弹丝品竹，各极其妙。[18]蒋莲此图，极其形状而传其神理。鲍俊见后，即赋诗"五官并用亦聪明，贵者无如贱者精，堪笑封侯徒有骨，输他巧技久留名。"[19]

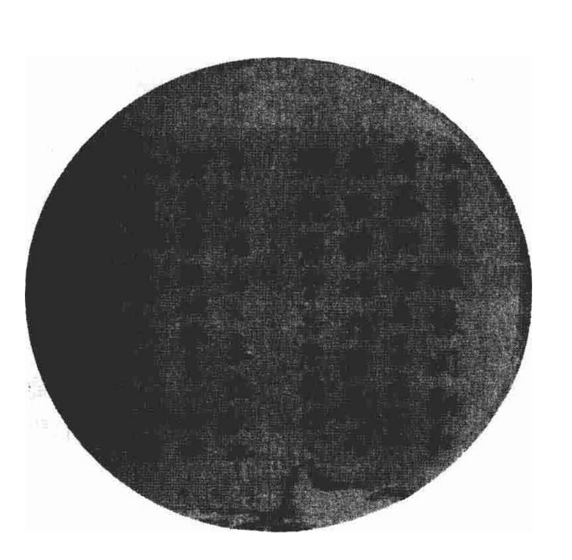
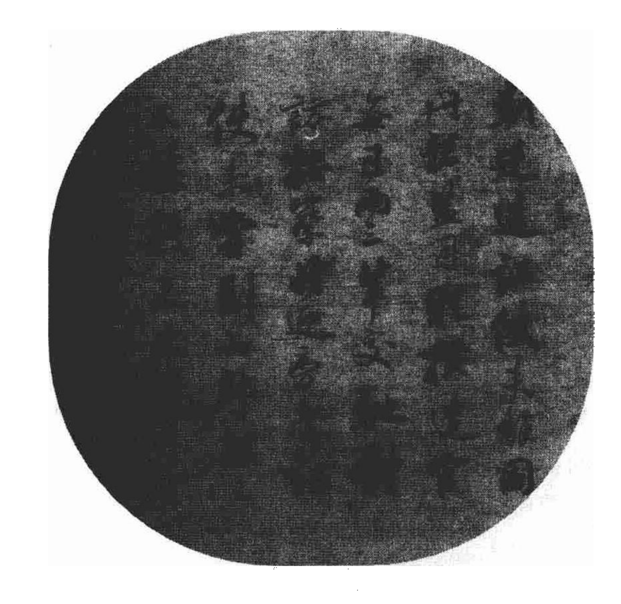
二

道光十八年（1838 年）十二月，林则徐以钦差大臣的身份前赴广州查禁鸦片，1839 年 8 月 16 日由广州天字码头经水路前往香山县城（今石岐）驻扎，九月三日与邓廷桢从前山寨动身出关闸赴澳门巡视，巡视完毕的林则徐于中午时分回到前山寨，当地士绅以林则徐精于书法，请求题写墨宝作为纪念，林氏同意并结合禁鸦片宣传，即席赋了首禁烟诗和题了一首《十无益》之诗。[20]当时作为林则徐广东地方阵营中一员的鲍俊，很可能是在场士绅中的一员，遗憾的是我们缺乏有关资料去作出说明。不过，鲍俊在广州闲居，但仍关心国家大事，鸦片战争爆发前的 1839 年 11 月 15 日中午，鲍俊就和黄培芳，粤秀山长区玉章、羊城书院山长陈其锟，以及张维屏、梁廷楠等往林则徐的寓所小集，"交谈时事"，[21]傍晚才散去。此集会见于《林则徐日记》，由于黄氏与顺德梁廷楠等均是广东知识界长于海防战略研究，可能，他们是向林则徐贡献抗英策略的。

古代书品的确立，有"取法乎上"的学习法则，而找到与自己秉赋相适合的学习对象，是成功的关键。要知道赵孟頫从钟繇、王羲之出，后法李北海，而董其昌虽从颜真卿（709-785）入手，又改学虞世南（558-638），随后又上溯钟、王，并参李邕、徐浩笔意。鲍俊的选择自然与清代嘉道年间士人书法由馆阁体转向董、赵的意趣有关，但鲍俊因根底深固，使其书风笔圆

转而遒丽，干净利落，结体精能秀整，楷书饶具书卷气，行草又在率意中得秀色，其分行布白，疏宕秀逸。鲍俊的书名甚隆，故“犛金乞书者接踵于门”，以致他时有“年来不为浮名伴，字债犹能累此身”之叹。[22]旧日广州杨箕村有他所书大匾，大字径尺，秀雅绝伦，为村民所宝。他书于道光癸巳（1833 年）的行书大字“龙跳天门、虎卧凤阙”，纵约四米，横约一米五，纵横捭阖，气势辉煌，颇有力透纸背之感。孙甄陶家就曾藏有石板横额一方，横题“绮园”，下款题“鲍俊逸卿”。[23]而潘仕成(1804–1873)《海山仙馆》的丛帖中也包括鲍氏的书迹。

我们知道，以甘蔗渣、竹叶作书而自成一家的宋湘（1756–1826）于一八七一年中进士、被选为翰林院庶吉士后，应伊秉绶(1745–1815)之邀任惠州丰湖书院山长。乾隆年间，珠江流域的书院已居全国之首，历史表明，主持各书院者多任务书。广东博罗县西北罗浮山幽谷里酥醪观观门上的石刻匾就由书丹。酥醪观初名“北庵”，为东晋时葛洪所创建，曾传赤松子，甚至韩愈、苏东坡(1036–1011)皆曾驻足于此，是广东重要的道教圣地。曾几何时酥醪观香火之盛，名躁广东，更有分观设于广州市大新路、东莞石龙和增城西山，方便各方善信焚香膜

鲍俊　行书团扇（两件）

拜。鲍俊有《罗浮游草》诗集，而黄培芳二十八岁开始讲学授徒生涯，四十岁前除讲学外曾六游罗浮，也留下吟咏罗浮山美景的诗篇，鲍俊的罗浮之旅，与黄培芳不无关系。很可能，“酥醪观”是鲍俊应罗浮道观的住持之请而书的。

“书画同源”的理论，在清代的广东颇为书家接受，写书法的同时，也写“文人画”，鲍俊也不例外。广州美术馆藏有鲍俊画于道光十一年（1831 年）的《兰竹》，笔力遒劲而意远；道光廿四年（1844 年）与属孟丽堂派的邓大林[24]合作的《山水》，令人有出世之想。其作于道光廿六年（1846 年）的倒垂墨竹，用笔不甚经意，水墨别有意趣。潘飞声（1858–1934）更认为他写梅竹具潇洒出尘之致，“松石直追白阳，墨气沉着，用笔苍老，则与李芸甫即中抗衡矣。”[25]他有一帧作于 1846 年的《葡萄图》团扇面尚存澳门，款识云：



鲍俊　葡萄园

"尝见温日观画葡萄卷，用色古艳，曾抚临数次，今不复见矣！此卷藏江左陈家，偶忆及之，因写其意。佩书世兄属，丙午冬日，鲍俊。"

团扇中的葡萄由左上方向下延伸，葡萄着墨紫色，叶以花青及水墨铺成，画面充实。值得注意的是，鲍俊整幅画的枝叶均以草书法出之，特别是尾部须的运笔。世传僧温日观之葡萄为宋代一绝，赝品不少，笔下葡萄枝叶须梗用草书法才是真品。鲍氏此帧作品表明，他对形象的把握，以及记忆力甚强，习画也遵从由临摹到写生的传统法则，良好的书法功底，使画作怡人处傲视同侪。

道光廿九年（1848 年）鲍俊还作《墨竹图》。他写竹"以云西（曹知白）之笔写仲姬之韵"。[28]此说来自鲍俊，在广东，曹知白《古木寒柯图》藏于潘正炜的"听帆楼"，以画作运笔而言，鲍氏曾亲睹此剧迹，所以笔下修竹，摇曳生姿。鲍氏画竹很有心得，其《归自谣·画竹》云："闲仿古庵主梅花，留竹谱，东坡、与可差同侣。纸毫飞舞淋漓处，模糊一幅潇湘雨。"这样的表述方式，颇能体现其美学观。

晚年的鲍俊回归故里，并讲学于早年曾入读的凤山书院。该书院由香山首任海防同知印光任于乾隆十九年（年）莅职前山寨时，联合恭常都十三村乡人士筹办，因地处凤凰山，初名"凤山社学"，以示名胜和祥瑞，1757 年改名"凤山书院"。书院近山场，鲍俊在石溪辟"识字庐"，实践"洗尽尘心便隐居"，"归向深山便读书"的生活。石溪风光秀丽，崖峭瀑奇，从高处泻下，一落百丈。北宋书法家米芾（1057–1107）足履时以秀美的草书在石上题刻"古壁石"，使该处更见清幽。石溪成了鲍俊和诗友酬唱之地。石溪松柏山后的石溪洞，洞中有石榻，宽广可坐数十人。故老相传，鲍俊常在此天然的石床上抱卷诵读，留下了"古洞天开不计年，溪山

高会聚群仙，共推词赋王摩诘，大有烟霞葛稚川，白石清泉流逸韵，青山红杉结前缘，呼童莫扫高人塌，我向松荫伴鹤眠。”的佳句。他也喜欢在石洞的附近的“琴泉”下写诗作画，故有“卜筑溪山愿已偿，琴泉洗耳尚清凉，无人手绘娄东画，写出松杉数万章”的诗篇。

“数万章”松杉的表述当然有点儿夸张。事实上鲍俊晚年也作有《倒吊松》，画幅长一丈三尺，宽六尺，是石溪吕祖庙侧的一株参天老松的形象。鲍氏卜居于此，朝夕观摩，悉心钻研其表现方式，使其神采凝于笔端。画中一条赤花藤缠绕古松，一直蔓及秃断的松顶，向横斜的松枝吊下来，构思奇特，着色浓重，而且层次分明。

至今珠海石溪仍存其书于道光辛卯（1831 年）“石溪”，还有“莲岛”及“鹅”等石刻，这些摩崖石刻大多取意于境，莲岛就系于一莲花状的怪石，一笔写成的“鹅”字。“鹅”字书于 1850 年，落款“逸卿”，边题：“名□亦兰亭谖作□□记猷说□□千止学书鹅字，道光庚戌八月鲍俊题”。其意态就如于山涧一条鹅颈似的水流，该字径三尺余见方，虽经时日，但风采依然，字形浑厚凝重，丰美流畅，充分表现出作者由境生象，笔划劲骏沉雄的气势。

三

鲍俊在 1849 年参与了刺杀澳门总督的策划工作。因为葡萄牙殖民主义的狂热分子阿玛留（Ferreira do Amaral）出任澳门总督，到任后的他骄横专恣，极尽殖民扩张之能事，不但毁了清政府驻澳门的衙门、海关、税所，还驱逐清政府驻澳官员，并勒令望厦、龙田等村落的居民搬迁祖坟。林谦《退思斋杂录》云：开辟道路，从者给洋银二两，不从者则弃骸骨于海中，激



鲍俊　行书卷

起了民愤。时香山县下恭都龙田村的沈志亮（米）因六座祖坟遭平毁心怀忿恨，他曾走访下恭都的鲍俊、赵勋、梁玉祺等人，表明要报毁祖坟之仇的念头。鲍俊激于义奋，于是向两广总督徐广缙陈述其事，徐表示“此诚可恶”。

道光廿九年（1849）八月二十二日，鲍俊将此转告沉志亮后，沈氏与郭金堂等，怀刀伺之。[2]傍晚，沉志亮刺杀阿玛留案发生后，在澳门的葡萄牙兵士乘机攻占关闸以北北岭狮子山的拉塔石炮台，而英、法、美三国也向两广总督提出抗议，英国还派出两艘军舰至澳门示威，徐广缙为了息事宁人，竟饬令鲍俊诱沉志亮（米）自首。

我们缺乏足够的资料去复现鲍俊当时的处境，但可以肯定的是这一饬令受到乡民的反对，而当时掩藏过沈米等的“乡人被株连者，不知凡几”。

沈米于当年9月15日被害于前山鹿仔山城墙下，其后，鲍俊曾去见徐广缙，徐氏对鲍俊说：“吾挥泪斩之，今犹呜咽不已而。”[28]而从1849年8月23日葡萄牙殖民政府有关阿马留被刺的文书和信函中表明徐广缙“可能了解针对澳门总督阿马勒的不良意图”，但“两广总督的回答驳斥了有关中国当局牵连其中的指责。”[29]《中国丛报》(Chinese Repository)认为由于葡人的苛捐杂税，是十三村的乡绅和老者联名向两广总督和巡抚禀述，官府无法控制这个灾难性的局势，“直到后来听了鲍俊的建议，他秘密地说动了一些爱国忠诚义士”。一般来说，言论中有影响力的文士往往能在无形中决定某些具体事件。可见，沈志亮刺杀阿马留，鲍俊起催化剂的作用。

这个作用引来了外国人的指责，“怎能料到鲍俊和官家子弟赵某，却是人面兽心。他们背信弃义，以赏衔职为诱饵把郭(金堂)骗到城里，又给沈写了一封信，逼使他向顺德地方官自首。”[30] 这些说法明显与满清政府的迥异。“暗杀”是敌我矛盾中力量最悬殊的情况下所采用的暴力方式。实际上，有迹象显示澳门上层华人中对此事件的安排也十分周密，此举无疑是在捍卫澳门不成为殖民地的努力之一。沈志亮为“义士”，已由历史表明，鲍俊作为香山的乡绅之一，其影响力不容忽视。

值得注意的是上文所述的“赵某”，他就是赵勋，澳门近五百年来唯一有“父子登科”历史的赵氏家族后裔。赵勋是赵允菁长子，字宗屏，号封石，赵郧生《家乘略钞》说其“贞固足以干事，明哲又能保身”。澳门普济禅院对面右侧“赵氏家庙”在他推动下由族人捐资于一八四零年动工、翌年落成的。[31]，家庙中祖先联“迪惟前光，遹追来孝；无忝乃祖，克承厥家”就出自鲍俊手笔。

当然，如果鲍俊不是书法好，又与赵家没有关系的话，不可能当此任。赵允菁于嘉庆丙寅(1806年)主讲凤山书院，十年后又设帐羊城，鲍俊与曾望颜(1790-1870)，[32]潘正常[33]、林德全、招子庸、曾智夫、郑廷检、林谦、刘履元、潘正炜(1791-1850)、陈上龄、伍崇曜、谭有章、容魁皆为赵允菁高弟。[34]

潘正炜字季彤，番禺人，生平有书画癖，家藏甚富，其家族则为广州四大富豪之一，是十三行同孚行潘友度(致祥)传子(侄)，是同孚行之继承人[35]，勤于书法，崇尚苏轼和米芾，善小楷。一八六零年法国杂志刊载《广东通讯》称其家财达二千万银元，法国人估计达一亿法郎以上。[36]伍崇曜(紫垣)为伍秉鉴之子，能急公奉上，就是咸丰七年(1857年)十一月第二次鸦片战争时英国侵略军攻打广州时受命于广东巡抚柏贵与英国人议和的绅士。累加二品顶带花翎、布政使衔。招子庸是嘉庆廿一年(1816年)举人，出为山东潍县知县，以吏治清正，颇有政声，又是张维屏弟子，善画兰竹，以画蟹出名，并工山水，其艺为琼南张岳崧(1773-1842)、鲍俊所推崇。[37]这样的交往圈，使鲍俊的文艺生涯足臻嘉道年间广东知识界的最高层次。

鲍俊能诗也能词，善于写景。澳门莲花径万野荒烟，白杨衰草，一望无际，他的《行香子》词有“沙关夕照”句。望厦村与山场村的村民交往密切，山场的乡建醮，多请澳门普济禅院的



鲍俊　行楷团扇



鲍俊　行书扇面

僧人到乡礼谶。道光辛壬年间(1841-1842),鲍俊可能住在澳门一段日子,因为那时黄培芳被委任襄理夷务,经常来望厦村,鲍俊与他结诗社于普济禅,致使"一时唱和之声,如漱珠唾玉,澳中文风为一振。"[58]

普济禅院的后山极目黑沙环,那里的风貌触动其灵感,其《行香子·濠镜波平》,曰:

濠镜波平,四面钟声,耶稣果供香迎。帘垂粉壁,山锁莲茎。看海东西,楼高下,艇纵横。飓母时鸣,百丈潮生。卷腥风,浪涌蛟鲸。沙关夕照,妈阁朝晴,爱腊鱼黄,银虾白,石螺青。

这首词写景状物,靡不精妙,色彩缤纷的海港风光,映入眼帘,被誉为澳门文学史上难得的词作。[59]

鲍俊与澳门赵氏家族有姻亲之谊,来往密切。为赵缙(字宗昌,号昼堂、赵允菁三子,妣鲍

氏，号荫庭、赵郯生之生父。）书团扇，就以“亲家大人”称之。从鲍俊致赵封石的尺牍可见，鲍氏曾来澳门为他创作。他们共同观赏粤剧外，赵封石也付他丰厚的笔金。[40]在澳门，现存“封石世兄姻先生”上款的书法团扇作品至少有两幅流存，其一存澳门博物馆，其二为素玉轩之藏品，书法皆以行草出之，后者更是鲍俊自书其题画诗。此外，鲍俊也为赵封石作《竹石图》扇面。普济禅院东偏次座的大客堂中，过去曾高悬鲍俊的中堂书法，近年已入“藏经阁”。

1843 年，鲍俊为普济禅院题写楹联“山水有灵亦惊知己，性情所得未能忘言”。此外，还有他的横批“证多情佛。”[41]

1851 年，奕宁登基，改年号为咸丰。鲍俊有意重出江湖，再建功名，于是别出心裁地写了一对对联让人送给皇帝，联曰：“咸岁双春逢雨雨，丰年盛世两中秋”，把当年有两个“雨水”和两个“中秋”的节气嵌上，对仗工整，又入时景。咸丰阅后大悦，遂诏他入都补官。鲍俊大喜，于是打点行装走马赴京，遗憾的是途中突然患疾，不得已折返山场，不久病逝。

鲍俊的书画作多流存于中山、香港、澳门和上海等地，霍宝材藏有的《梅花》（90 x 30.3 cm），曾在 1973 年 11 月在香港博物美术馆的“广东历代名家绘画”中展出。故宫博物院、广东省博物馆、珠海市博物馆及私人藏家均有其作品，有《鲍逸卿草法》、《榕堂诗钞》、《倚霞阁词钞》，有《画竹》、《画梅》、《画菊》、《画葡萄》等词存世 。其子咏春，字小罗，亦工书。

政治就是艺术的上层建筑。鲍俊为官，再为绅，同样又是艺术家，这种三位一体的现象在中国的历史上甚多，以其说是“特色”，毋如说是中国文化上的“遗憾”罢了。

后记:本文写作缘于朱万章先生出色的研究《鲍俊书法刍议》（朱万章《岭南金石书法论丛》，文化艺术出版社 2001 年出版）的启发，文中借用很多，深谢。

注　释:

① 参见麦华三《岭南书法丛谈》，载《广东文物》，页 731，上海书店，1990 年。

② 李邕（678-747），字泰和，扬州江都（今属江苏人）。唐代书法家，初为谏官，历任郡守，官至汲郡、北海大守，人称李北海。工文善书，尤擅以行楷写碑。其书初学二王，后博采众家而自成面目，体势方顿挫圆，笔力劲骏沉雄，风采动人，存世有《麓山寺碑》、《云麾将军李思训碑》等。

③ 同①，页 724。

④ 汪宗衍《岭南画人疑年录》称鲍俊生于明嘉庆二年（1797 年）。1987 年，珠海山场村因基建而迁坟时发现鲍俊的墓志，上刻“鲍俊，生于嘉庆丁巳年七月二十一日酉时，卒于咸丰元年辛亥四月初四巳时”。可见鲍俊逝世的时间是 1851 年。石溪山上有坐北向南的鲍氏高冢，昔日人们认为是鲍俊的墓地。1987 年春，珠海博物馆在山场乡蛇地发现了鲍俊夫妇的骨坛，并于清明节迁葬石溪旁边。

⑤ 徐浩，字季海，越州（今浙江绍兴）人。唐书法家，官至太子少师，封会稽公，人称徐会稽。工书，尤精于楷书，圆劲厚重，自成风格，存世墨迹有《朱巨川告身》，碑刻有

《不空和尚碑》、《大智禅师碑》等。

⑥ 参见珠海市地方志办公室编《珠海市人物志》,页7-9,广东人民出版社,广州,1993年。

⑦ (清)张鉴等撰,黄爱平点校《阮元年谱》,页143,中华书局,北京,2001年。

⑧ 张维屏《国朝诗人征略》,参见孙甄陶《清代广东词林纪要》,页178,台湾商务印书馆,台北,1970年。

⑨ 参见厉式今修、汪文炳等纂《香山县志续编》卷十六,页6。

⑩ 莲须阁为广东诗人黎遂球之阁名。鲍俊在此词自注:"莲须阁在粤城北,为黎忠愍公建。所咏牡丹句传者甚众"。莲须阁故址在广州豪贤路,与芳草街相近。

⑪ 赵郱生(1834-?)名仲漳、用光,字临川,以号行,监生,为赵宗昌(1808-1862)次子(赵允菁继室鲍氏所生),嗣赵宗樾,赵郱生大女赵涝适鲍氏,此画是赵郱生一八五七年购于广州双门底的古董摊。世间巧合之事,不得不令人惊叹。

⑫ 冼玉清《广东之鉴藏家》,载《广东文物》卷十,页10,上海书店,上海,1990。

⑬ 潘正亨是潘正炜族兄,潘家延张炳文训课,炳文即为张南山之父,故和张维屏是总角交。

⑭ 滕小松、卢德铭《翰墨飘香》,页180,岭南美术出版社,广州,1997年。

⑮ 梁琛,字献廷,顺德人,以画竹驰名,是诗人,也能写篆书,他的画成为越南各方面罗致的对象。

⑯ 张维屏(1780-1854),字子树,号南山,别署松心子、珠海老渔、红蓼滩渔者,番禺人,曾官湖北黄梅县和江西南康知府,归广州后于珠江南岸花棣辟"听松园",闭户著书,着有《听松园诗文钞》、《谈艺录》、《国朝诗人征略》、《松心旧录》等,翁方纲(1733-1818)推崇其与谭敬昭(1774-1830)、黄培芳为"粤东三子"。有关其退隐年份,参见庄申《从白纸到白银》,(上册),页484,东大图书股份有限公司,台北,1997年。

⑰ 陈永正《岭南书法史》,页135,广东人民出版社,1994年。

⑱ 李履庵《榄溪画人小传》,载《广东文物》,页707,上海书店,上海,1990年。

⑲ 《瞽者谭三奏技图》存香港中文大学文物馆。

⑳ 何志毅《珠海风物》,页211,广东旅游出版社,广州,1999年。

㉑ 来新夏编《林则徐年谱新编》,页377,南开大学出版社,天津,1997年。

㉒ 李长荣《柳堂师友诗录》,转引自《香山诗略》卷九。参见朱万章《岭南金石书法论丛》,页266,文化艺术出版社,北京,2001年。

㉓ 参见孙甄陶前揭书,页160。

㉔ 邓大林,香山人,自号长眉道人,辟地于珠江南岸芳村,曰杏林庄。

㉕ 此为1907年潘飞声跋鲍俊《松竹图》语,该画现归广东省博物馆。

㉖ 此为鲍俊在其作于1849年之《竹溪图》上之题跋,斯图现藏广州美术馆。

㉗ 参见《香山县志》第15卷,第18-19页,《沉志亮传》,转引自黄鸿钊《中葡澳门交

涉史料》,页 43–44,澳门基金会,澳门,1998 年。

㉘ 同上。

㉙ 参见黄鸿钊前揭书,页 48。

㉚ 同上,页 70。

㉛ 见梁尚举《赵氏家庙碑》。梁氏字祖南,为嘉庆举人,籍香山恭常都唐家。

㉜ 曾望颜,字瞻孔,号卓如,香山(今中山)人。嘉庆廿四年(1819 年)举人,道光二年(1822 年)进士,官至陕西巡抚、四川总督,后被召入京师,授内阁侍读学士,善画兰石,得秀劲之气。

㉝ 潘正常字叔垣,番禺人,嘉庆十四年(1809 年)本科进士,选庶常,改官主事,着有《丽泽轩诗钞》。

㉞ 参见赵邺生《家乘略钞》,此件为手抄本,记赵氏家族衍展,蒙陈炜恒兄赐观,深谢。

㉟ 陈泽弘《潘仕成略考》,载《岭峤春秋–岭南文化论集》(二),页 434,中国社会科学院出版社,北京,1995 年。

㊱ 曾昭璇《广州历史地理》,页 398,广东人民出版社,广州,1991 年。

㊲ 汪兆镛《岭南画征略、附续录、校记、岭南画人疑年录》,卷七,页 11,商务印书馆,香港,1961 年。

㊳ 王文达《澳门掌故》,页 138,澳门中华教育会出版社,1999 年。

㊴ 刘登翰编《澳门文学概观》,页 68,鹭江出版社,福州,1998 年。

㊵ 参见《广东近代名家书法展》目录,页 6,澳门,2001 年。

㊶ 见何建明《澳门佛教》,页 28–29,宗教文化出版社,北京,1999 年。

陈继春:澳门

略说潘孺初

陈浩星

薄游东瀛，于东京神田书肆购得修文馆刊印《书道略年表》，以表列形式介绍中日名家，两国历代作手一目了然。

日本书道源于我国，惟同源而异流，审美不同，但国人公认之名家在日本亦颇受尊重。细看年表胪列清代书家，三百年间依次有金农、郑燮、刘墉、梁同书、王文治、翁方纲、桂馥、邓石如、伊秉绶、阮元、陈鸿寿、包世臣、吴熙载、何绍基、杨沂孙、潘存、杨岘、俞樾、张裕钊、赵之谦、吴大澂、杨守敬、康有为，计共二十三家，虽不无遗珠之憾，但上列俱系一时作手，此中除潘存，均为人所熟悉。

潘存书迹绝少流传，后人难以据作品评定其艺术成就，是故其名不彰，在日本则声名显赫，原因清季杨惺吾居日时在彼邦大力揄扬，及后有东瀛书家来学。潘氏真迹，印刷品仅见日本《书道全集》卷二十三，节临《郑文公碑》；另艺术新闻社刊印《中国清朝之书》，临《郑文公碑》、《高贞碑》、《争座位帖》，上述作品刊图均未见款印。1981年港、穗先后举办广东历代名家书法展，出品源自广东省博物馆、广州市美术馆、香港艺术馆及收藏家，亦无潘存作品，只一九四零年香港举行“广东文物展览会”曾展出潘存书扇，《广东文物》亦未载此件，原作今已不知流落何方。

1999年，笔者竟于广州意外购得潘存手迹，为之大喜。潘存此作为行书节录白居易《太湖石记》，未钤印章，书件左下方有“守敬审定书画之印”、“杨守敬印”两枚白文印。此作用笔遒劲，气息渊雅，似入欧之堂奥而融冶北碑，非深于书不克臻此，加上有杨惺吾鉴定印，可信为潘存存世真笔。

潘存，字仲模，别字存之，号孺初。广东省文昌县铺前镇港头村人(文昌今属海南省)。七岁入塾，一目十行，长于为文，有神童之目。岁试屡获首名，惟因两次丁忧，未试春闱，咸丰元年(公元1851年)始举于乡，官户部主事、福建司行走。为硕学之士，工诗、古文辞，善书。庋藏汉魏碑版及名家法帖，朝摹夕写；能悬肘作蝇头细楷，笔法优胜。著有《楷法溯源》。晚岁辞官归里，主讲文昌蔚文书院、琼州苏泉书院。光绪十九年(公元1893年)筹建溪北书院，购藏图书，服务乡梓。遗著尚有《克己集》、《论学说十则》及《赏花有感》等诗词四十余首，唯未见传本。

《中国书法大辞典》、《中国书法鉴赏大辞典》皆收录潘存辞条，惟记载多略，生卒不详。近人马宗霍以精鉴名，其《霎岳楼笔谈》谓潘存“以欧法写《郑文公》，亦能健举”。

《清稗类钞 •艺术类》有一则谈潘存，能略见其人其艺：

"文昌潘孺初,名存。以咸丰辛亥举人官户部,冥不与世接,于学无所不窥,得其一艺,皆足名家。每日作书,随手涂抹,弃之纸篓。尝临《九成宫》,直逼真迹。写小楷悬腕,以三指撮笔端。年五十余,无子,其友买一妾赠之,生一子。及谢病归里,主讲书院。殁后,其弟子就书院隙地为祠祀之。年七十五、六卒。"

上述记载显然出自近人李审言《药裹慵谈》卷一记杨惺吾述潘孺初事。李文又记惺吾所述云:

"余与邓鐵香承修、关季卿棠皆为其入室弟子……。先生热肠冷面。有好事从游,教导如恐不及,且周其乏。与贵人达官遇,则避之若浼。阎文介掌户部,屡往拜,不见。铁香疏稿,半出先生改定。"

潘孺初善书,但皆随手涂抹而弃之,不自珍惜;于学无所不窥,得其一艺,皆足名家。其人学养深,腹笥丰,怀抱深稳,故落落不与人同,湛冥不与世接,笔札应酬亦少,笔者所得潘存墨迹未钤印章也就易于理解,想潘氏本人亦未必肯以书家自居。节录《太湖石记》书于光绪元年乙亥七月七日(1875 年 8 月 7 日),时年五十八,以潘孺初平素书写习惯,本幅刻意署年干,信为壮岁经意合作。

潘孺初生卒世无确切记载。李慈铭《越缦堂日记》同治十一年四月廿四日:"潘孺初,名存。琼州人。辛亥举人,户部主事,年五十余矣。工诗耆学,有古君子风。"按莼客记述潘氏当生于嘉庆末年。汪宗衍《疑年偶录》据杨惺吾《陈君(乔森)墓志铭》以"余自海外归,闻邓铁香以暴疾卒,又一年潘先生复归道山",以邓卒于光绪十八年,推断潘孺初卒于光绪十九年,寿七十余。

又见《杨守敬题跋书信遗稿》,内有《潘孺初先生哀启》,系代存子光达所撰,从"三十四岁, 辛亥恩科中本省第五十五名举人" 一语推知, 潘孺初当生于嘉庆二十三年戊寅(1818年),《哀启》述潘氏殁于六月八日,即光绪十九年癸巳六月八日(1893 年 7 月 20 日),享寿七十六岁。杨惺吾对潘存颇为敬仰,相交甚契,以师礼事之,于其生平所知甚详,《哀启》自然真确可信。

潘孺初在日本颇著名声,因得门下士之助。光绪三年何如璋任驻日公使,随员余瓗元眉曾受业于潘孺初,因转授书法予中林梧竹,尝为中林题字云:

"日本字风将以梧竹先生为开山祖。余昔携碑本东渡,得足下临之,以广其传,亦与有荣施焉。清国光绪七年辛巳(1881 年,日本明治十四年)九月。余瓗。"

翌年十月,余元眉偕中林梧竹渡海,经上海、天津回京,绍介于潘孺初,中林因得从潘氏学书,得其笔法之诀窍。迨光绪十年(1884 年)四月学满,获潘孺初题辞,回返东瀛,终成当时巨匠,从游者达二百人,被许为"银座之书圣" 。中林梧竹与岩谷一六、日下部鸣鹤同称明治

三大家，中林既为潘氏及门高弟，则潘孺初在日本书坛具有广泛影响力自可理解，学者名士不惜重价争购其书法。有此渊源，潘孺初之书名在日至今不坠。

潘氏在日本有嘉名，亦因邻苏老人杨惺吾大力揄扬，杨氏曾函覆山本竟山，略云：

> “嘱欲购潘孺初先生所临《郑文公碑》，现尚在鄂城家中。惟守敬与潘先生虽曰朋友，实守敬之师也。先生虽无帖不临，而不自足，每书就即反复书，及纸尽，随付字藏。守敬所得先生之字亦无多……。”

此札透露两个消息：潘氏“无帖不临”，寝馈功深；书就反纸书写至纸尽，得者亦无所用。似乎潘孺初不欲己作流传。

潘孺初以硕学知名，同治年间在京华与会稽李慈铭、遂溪陈乔森齐名，号三才子，交称莫逆，以莼客之崖岸高峻，并且善骂，尤推许先生“工诗耆学，有古君子风”，可证先生道德文章确有可称道之处，令莼客倾心悦服。吴道镕《广东文征作者考》至谓“邓（承修）之书名遍海内，其实瓣香于存，世罕知者。至其通达治体，立身万仞，自足千古，区区艺术，其余事也。”在在说明潘孺初不务虚名，亦不作传世之想。细审《书道全集》刊印潘孺初所临《郑文公碑》，根柢在欧，笔划瘦劲，危险复归平正；作小楷亦悬腕，笔下功深，并非易造。观此作当知邓铁香书法渊源。

潘孺初博学深思，一本“述而不作，信而好古”之旨，书学只有《楷法溯源》存世。该书以双钩法出之，目录一卷，正文十四卷，按《说文》部首分类，以时代为序，收碑帖至五代为止。潘存原辑，陈乔森核校，杨守敬实居纂辑之功，亦为报潘氏提携教导之恩。杨惺吾自道其渊源，略谓：

> “同治乙丑(1865年)，敬于都门，因遂溪陈君乔森谒文昌潘孺初先生，始为金石之学，先生精笔法，敬亦竭力助搜讨，每得一碑，先生点其精要，以为是皆古人精意所留。先生博学多通，精义卓识，罕有伦匹，敬每劝其著书，顾以老病谢。此区区者，乌足以传先生？付托非人，良用愧恧……。是书经始于光绪二年(1876年)四月，成于三年七月，即以七月开雕……。”

杨惺吾被中外学者视为近代日本书道之祖，实承乃师潘孺初之教，在东瀛弘扬其艺。

潘氏书迹人间罕见，流存日本亦多系临碑作品，据云三十年前神田书肆有大正年间博文堂发行《潘存临郑文公碑》，至为罕觏，售价达一万三千日圆，日人之推重珍视于此可证。我幸得潘氏墨迹，不敢自秘，亦不忍前贤在本国湮没无闻，特摭拾其生平之一二，以绍介于读者，并望大雅君子有以教我。

附记：修订本文之际，见北京嘉德公司2003年10月第七十七期周末拍卖会有潘存临《郑文公碑》五十五开册页，黄节题首，康有为长跋，中缝钤“孺初”白文朱印，乍看颇类日本

《书道全集》刊本,细审则略有区别,惜未及寓目。

陈浩星:澳门艺术博物馆

苏仁山书法艺术研究

陈 枸

导言(当前的研究情况)

广东历来为人称之南蛮之地，然在这个曾经为中原人所鄙弃的地方却出现了众多出色的书法家，他们活跃于广东，甚者影响到中原一带，他们既继承传统又不为传统所拘束，大胆创新，独具特色，如陈白沙的茅龙笔书、宋湘的竹叶蔗渣书法、黄士陵的篆书等。清代广东著名书画家苏仁山正是其中之一。他为顺德人，常与苏引寿、苏六朋并称为“顺德三苏”①或与苏六朋合称为“二苏”②。他的书画作品为当代人所热求，在拍卖现场的叫价也颇为热烈。然而，在此之前，这位画坛怪人的艺术成就并非像现在为世人所知晓与认同，在汪兆镛的《岭南画征略》中并无提及，只是到了后来的续录才有简略介绍。由此可见，苏仁山的艺术被其同时代的其它著名书画家所淹没。直至后来，在简又文先生的收集、研究、考证下，苏仁山的书法作品得到了应有的保存。虽然部分作品已被民国时期日本领事须磨尼吉郎抢先购买收藏，实为可惜，但是他毕竟得到了大家的认可，并且开始为大家所关注、研究，为广东艺术史甚至是中国艺术史增添了应有的光辉。

迄今为止，苏仁山的艺术逐渐为人们所研究。就笔者现有所掌握的资料看，大多是对他的绘画艺术的深入研究及身历的推测，简又文老先生所著的《画坛怪杰苏仁山》一书详细的对苏仁山艺术进行介绍，其中包括背景、自传、传略研究、诸家评论、艺术研究、思想研究等。诸家评论主要来自苏若瑚、镜人氏、刘涛、叶恭绰、任真、罗落花、孙璞、黄苗子、王益、黄般若、李凡夫、李天马、黄竹微、若波、马国权、屈志仁、李国荣、李铸晋、以善鉴、陈荆鸿及《岭南画征略续录》、《佛山忠义乡志》、《苏家族谱》对苏仁山的评论片语。他们的研究情况归纳如下：一、名号、出身年月、简单身世介绍。二、文学、艺术修养历程及成就。“玩其龙虎人物、飞禽走兽、花卉草虫、书法文法”；③“善山水画、花卉及白描佛像”；④“书法则篆、隶、真、行、局古雅可喜。”⑤三、苏仁山的艺术表现特点及评论：“苏仁山的艺术是主观极重的。”⑥仁山画全以线条构成。意境、法度、皆出独造；⑦不好求古人，自以意而为之，其山水人物，非六朋、林良、张穆、黎简、居巢、居廉所能比拟；不流于俗气，在绘画上以勾勒开创一种不用浓淡皴擦和点苔的山水；线条沉雄而豪快，不假渲染，随意而至；用墨类于木刻画，纯以焦墨。四、艺术思想表现。狂怪，受儒、道、释思想孕育出来的一个文人，作品时常流露出一种对国泰民安的向往。此上所提及对笔者下文研究它的书法提供了不可或缺的直接资料。除此之外，苏仁山的作品和艺术评论也见于其他书籍，有何觉夫的《画人苏仁山》⑧、《书法从刊》刊载的行书《铁牛记》⑨、《苏仁山的艺术》⑩、《名家翰墨》二苏专辑⑪、《顺德历代士林书画专集》⑫、《苏仁山苏六朋

书画》[13]、李克曼《长春画》[14]，谢文勇《苏仁山苏六朋》[15]、李公明的《苏仁山的人物画》[16]、《苏仁山——一个倔强的画家》[17]等。这些评论也极其偏重于苏氏的绘画成就及其生平研究，而对他的书法则点到即止。

苏氏的书法篆、隶、楷、行、草各体皆能，"亦极佳妙"[18]。观其书法，体势和谐、参差变化，笔力盛劲，不假修饰、随意而至。故这一空缺实为遗憾，观苏仁山的绘画作品，书法所占的空间比例尤为之大，或各体兼备，或穿插入画，可见其书法也是其绘画艺术构图表现的重点，他对书法的重视浅而易见。由此，基于对苏仁山研究的当前状况，及书法艺术价值，笔者认为有必要将其书法作为重点研究对象，提高到另一个层次上来，作为苏氏艺术研究的有力补充。因此，拙文将试着从苏仁山的书法入手，结合其书法理论与书法作品，探其师从关系及个性特点、艺术价值，旨在对苏仁山的书法研究做一个尝试，从而推进苏氏研究的进程。

苏仁山书法概况

苏仁山名长春（或长椿），号静甫，别署较多。广东顺德杏坛乡人，以清嘉庆十九年甲戌生（阳历 1814），卒年约在道光二十九年己酉（或翌年庚戌），享年三十六或三十七。苏仁山艺术研究至今已为学者们所关注，苏氏的具体生卒年、生平在简先生的《画坛怪杰苏仁山》一书已有详尽罗列，故本文不再作详细的介绍。苏仁山一生作品流传颇多，据不完全统计，现存有四百余幅，其中以绘画作品居多，而纯书法较少。因其生前书画名气不为众知，所以假其作品者较少，故现存者多为真迹，这为我们的研究提供了方便之处。正由于其书法作品溶汇于画作一起，所以本文将结合其绘画作品上的题跋作全面的分析。

苏仁山学书法，从其自传"余自少龄便雅嗜图绘……四龄……至是始知书，亦不及画。五龄、六龄，嗜写字。遇门墙垣壁，无不学书……十五龄，嗜临盈尺汉隶。"[19]由此可知。其学画先于学书。五、六岁始学书法，十五岁则喜爱临隶书。苏氏因少年家裕早教，正是这早教，使他在诗书画皆有着深厚的功底。然却由于仕途不遇，因而决志去试艺。艺术才是他所向所痴，所以他的画作时时露出不受束缚的个性，这一点从其题跋也可看出。

苏仁山好习篆隶书法、学举子业（八股），兼嗜诗赋理学，偏读秘典奇籍，于学无所不窥，造诣深邃。其阅历之多、广可推其书法各体必也源于古人之法，这可从观其书法结构得，此外，我们还可以在他精辟的绘画理论及题跋观得。所以，针对他这种书法情况，本文将探究它的书法师承关系及其书法特点，此外，由于不同的书画家的书法都融汇了其个人的思想在里面，个性的张扬在前后期的表现也不同，所以本文也将在后面对他的书法艺术个性特点做一个研究。

试析苏仁山书法艺术师从渊源

简又文先生在研究其书法中点到其"楷书行草亦法多家，或颜或米。殊不一致，且善左臂书……《乘龙跨凤》及《吹箫引凤》两特大轴，题字各体悉备，楷书追踪颜鲁公。……余另藏

有其行书立轴,笔酣墨舞,逼近米襄阳……”[20]。利氏所藏行书横批《桂州铁牛记》下题跋有“法芾”二字。而仁山在论书法的题跋中也有提及,“曹全碑隶刻原拓,藏宗府小琴书案。用笔与夏承西狱诸帖顿殊。夏承只见古篆遗意。故晋人谓能郁拔纵横,而西狱处方劲古拙而已。清新激越,平易近人,乃在曹全。故挑灯陈列,良足监摹。”[21]“附绢本女史金菱花镜香书法,以隶作楷,板桥流派。”[22]“向因求释典碑刻,得连茹篆隶数则。中有帝王隶字八分数行。良为夙慰,喜不得寐。”[23]另有“追远书成公甫笔”之句。[24]而在《岭南书法史》一书中则提到源于“二王”。综上所述,苏仁山的书法各体师从渊源初步可以归结为曾师颜真卿、米芾、王羲之、王献之、陈白沙、曹全碑、郑板桥等人,笔法多样。然是否真的在书体上有被运用尚待下面进一步分析。现据上面资料试以归类如下表:

书体	师从渊源
篆书	
隶书	曹全碑
楷书	颜真卿、郑板桥
行书	米芾、王献之、王羲之
草书	陈白沙

1、师曹全碑

阅苏仁山自传,知其十五岁则嗜临盈尺汉隶。而在一次偶然机会得连茹篆隶数则。中有帝王隶字八分数行则欢喜得不能入睡。在苏仁山论书法一文中提及:“曹全碑隶刻原拓,藏宗府小琴书案。用笔与夏承西狱诸帖顿殊。夏承只见古篆遗意。故晋人谓能郁拔纵横,而西狱处方劲古拙而已。清新激越,平易近人,乃在曹全。故挑灯陈列,良足监摹。”可见苏氏迷于隶书甚也。在现存的画作题跋中,隶书出现之频率也尤为之多。其中如其所提,则曹全碑对他的影响必是较大的。所以我们将从他们的书法章法、结体、笔法入手分析。

曹全碑全称《郃阳令曹全碑》,东汉中平二年(公元185年)十月立。明万历初出土于陕西郃阳(今陕西合阳)莘里村,隶书记载王敞等人撰写的郎中、合阳县令曹全及其家族,世系情况,内容涉及东汉黄巾起义等重大历史事件,以隶书树碑。如图1所示,该碑字迹清晰,皆由中锋用笔,体态平扁,典雅秀美,平和祥静又见秀韵飞动,笔力刚劲而以柔出。结体均整,秀逸多姿,气韵贯通,稍有灵动变化。清代孙退谷的《庚子消夏记》称:“字法遒秀,逸致翩翩,与《礼器碑》前后辉映,汉石中之至宝也。”朱履贞在《书学提要》中称:“惟碑阴五十余行,拓本既少,笔意俱存。虽当时记名、记数之书,不及碑文之整饬,而萧散自适,别具风格,非后人所能仿佛于万一。此盖汉人真面目,壁坼、屋漏,尽在是矣。”[25]清代万经《分隶偶存·汉魏碑考》称:“书法秀美飞动,不束缚,不驰骤,洵神品也。”康有为《广艺双舟楫》[26]也称曹全属秀韵一类。曹全碑是汉代隶书的重要代表作,历来为书家所重。清代的梁巘的《评书帖》[27]建议



图 1：曹全碑

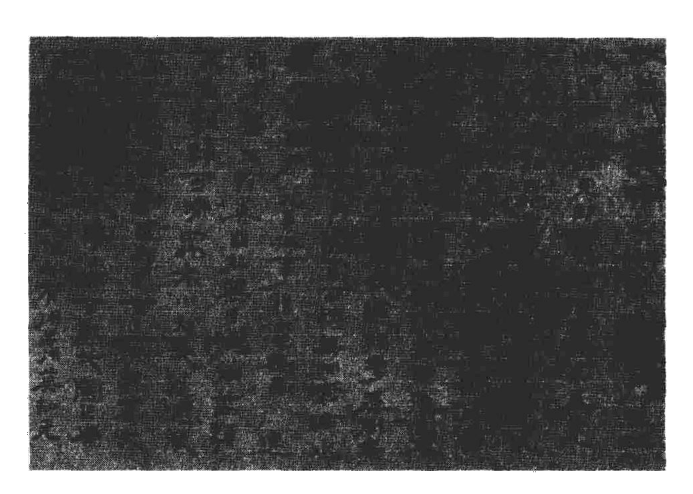


图 2：苏仁山山水画轴隶书题跋

道学隶初临曹全易飘。故苏仁山喜临曹全亦在情理之中。

苏仁山的隶书，如图 2 所示，该书体亦与曹全同出一辙。中锋运笔，向心力偏却更显和谐，字体匀称，笔划不紧不离，线条节奏平缓中见骚动，笔力劲健，体态刚中带柔，章法秩序感强，皆以小、短而出，横画长而竖画短，其中横划多见变化，蚕头起笔、稍有弧度。撇捺依势放纵，起笔轻细，收笔厚重。结体上求稳又稍有灵动、夸张之变化，更显自然。如上图曹全碑中之"忍"、"己" 二字，将其下部一划夸张拉长，苏仁山之山水隶书题跋中之 "力"、"归"、"民"、"人"等字，亦同也。此外，在曹全碑中所呈现出来的构字朝向如"君"、"高"二字，就稍有以右侧为中心，向左放射的趋向。同样在苏仁山的隶书"力"、"远"、"用"、"观"等字也同样有此种倾向。此倾向也可以看成是某些笔划夸张造成的效果。

2、师颜真卿与板桥

颜真卿，唐文化四绝"字"之得者，书法史上有曰"颜筋柳骨"。颜真卿的书法主张点划刚劲有力，结体以雄阔媚好、丰匀强健。对用笔和结体的不同要求上将骨力与肥美有机的结合起来，"筋骨"与"雄媚"的结合显得"肥劲"。《宣和书谱》谓其字"点如坠石，画如夏云，钩如屈铁，戈如发弩"、"千变万化，各具一体"[28]。观颜真卿的书法，不追求小地方的精湛，而求大体的气势磅礴。其字在运笔上巧妙的运用藏锋和中锋，雄浑秀美，在点划上横轻竖重，更显厚重。左右竖划成相向环抱之势，撇捺粗壮有力，有汉隶"蚕头雁尾"之势。结构布局上，字形较满，有茂密丰满、笔饱墨酣的特点，正反映当时唐代以肥为美的审美特点，反映了当时的审美趋向。此外，改变了攲侧的结构而用较为短平的笔画，左右基本对称，字字都以正面的形象示人，因而具有庄重正大的气势。而在行与行、字与字之间大都比较紧密。在墨法上苍润兼施，行草间更有渴笔，表达质朴豪迈之气概。

自古有曰：王羲之以行书称绝，颜真卿以楷法盖世。观颜真卿的楷书《多宝塔碑》、《勤礼

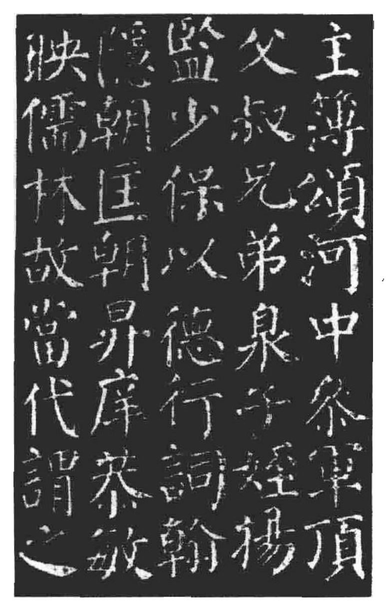


图 3：颜真卿楷书

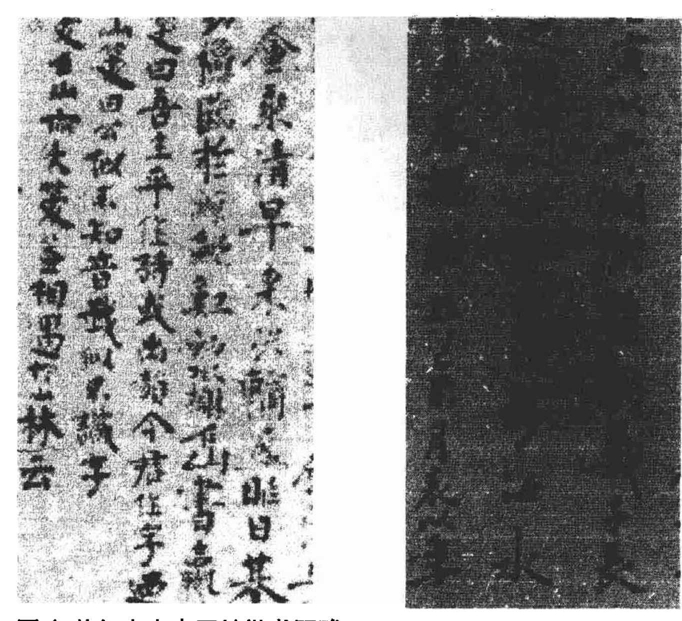


图 4：苏仁山山水画轴楷书题跋　图 5：苏仁山楷书题跋

碑》（见图 3），由于为其不同年龄所写的代表作，所以略见不同。《多宝塔碑》为其早年的成名作。整篇作品结构严密，点划凝练圆整，端稳秀丽，横细竖粗特点十分明显，转折处顿挫分明，节奏刚健明快。《勤礼碑》是颜真卿书法成熟阶段所书的代表作。充沛丰厚的笔力、娴熟的用笔、端稳的结字。颜楷中最富特征的的笔划都具有蚕头雁尾之势。结合这两碑之大长，与苏仁山《乘龙跨凤图》、山水画轴（见图 4）相比，在笔法上有着师承关系。苏氏之楷书有笔酣墨厚之趣、亦有茂密丰满之态，虽蚕头雁尾不为明显却亦略有所见，笔划横细竖粗。正锋运笔，方圆兼得。如山水一轴中之“林”字与勤礼碑中之“林”几乎相同（如图 4）。横竖二划起笔重而收笔轻，捺划浑厚稳重。在其《子瞻迈适过》中五字题跋及长联“仰观宇宙之大俯察品类之盛，自得之而成声目遇之而成色”，对照之，笔者认为苏仁山笔墨尤为酣厚，得颜体之特点，然而却没有全盘接受。至于师从，这点必为肯定。

据仁山本人所题之词可知，板桥流派的风格也为其所熟悉。他的楷书也不单单师承颜体一宗。苏仁山的书法就笔者的观点，他更多的是板桥一派，这可从它的书法笔墨窥探得到。无论是楷书还是行书，笔意中所带有的那种十足的兰竹意气极重。在他三十六岁所作的临李思训山水作品的题词中，楷书的韵味不再具有颜真卿一派的书法特点。而是更朝向与下面所要提到的板桥行书发展。如图 5 所示书体，少了圆浑，多了瘦劲，颜体中的稳当结字被一股坚挺灵动之气所代替。蚕头雁尾、横细竖粗、均等结字已不存在。线条的组合自由，横竖粗细不分，笔力内外呼应，字体参差错落、大小不一。如其中“惟仙人不还，乃清移海水泊没耶？”一句中“乃”、“仙”、“静”、“海”四字小而精湛，在整句的构图中却不显得格格不入，愈发给此句带来灵动、自然的一面。“水”字竖钩一笔瘦劲坚挺，显得更具力度。此句虽没达到板桥乱石铺街的效果，但却稍具其特点。



图 6:米芾行书



图 7:苏仁山行书题跋

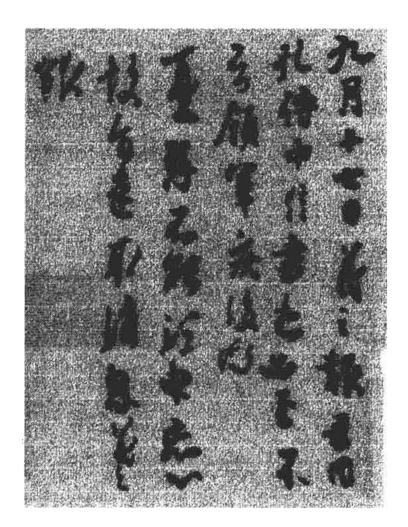


图 8:王羲之行书

3、师米芾、“二王”

简又文先生对苏仁山师从关系上说到其“或颜或米”,在利氏所藏行书横批《桂州铁牛记》下题跋有“法芾”二字。所以按理而推出,苏仁山必定有法芾之书法艺术。他的草书比行书要薄弱得多,所以临其书法者多选其行书,苏氏临其书法亦同。

米芾书法(如图 6)具有中和之美,具有天真率意的特点,它的书法用笔特征以侧锋为主,强化了笔意的运动方向的多维性和笔触的变化多端,即是八面出锋。在用笔上大量使用了提按顿挫。在结体上,字形欹侧,姿态夸张。字形大小不一,任其自然。故有气势跌宕起伏。他的书法定位在纵逸、奇肆、豪放等一类。如图 7 所示苏仁山的作品,“插”字侧锋起笔,使线条显得爽利俊拔,“花”字在全句中的字形明显偏小,“笑”字姿态夸张,却不显得别扭。同时其字形也依一势而出,皆得自然,备其古雅,毫无顾虑,布白也放荡随心。对比之,基本与米芾行书同出。

师“二王”者,见于《岭南书法史》。王羲之之书法,雄逸遒劲,不激不厉,是力度与风韵的完美结合,动态与静态高度统一。(如图 8)其书法亦也依侧,笔法多变,错落显见。在用笔

上，转折处变方为圆，笔划上变长为短，变直为曲，变顺为逆，变断为连，其章法自成天然，首尾呼应，虚实相生，气势连贯，而这种书体在现笔者所掌握的苏仁山书法资料里，尚未有明显相同之书体作品。苏仁山的书法，在行书笔划中都有明显的较为突出的夸张笔划，此种笔划不为布局所局限，随意伸长而不显得圆滚，转折处大都用方笔。王献之之书法楷书师颜真卿，行草率意，师其父。这种师有同根关系，之间的间接与直接关系含糊不是很清楚。所以，肯定的说苏仁山师“二王”，笔者在没有掌握详细的资料的情况下，不敢断言之间实有师承关系，还有待以后的资料收集和研究的过程中去进一步探讨。

4、师陈献章

陈献章，明代广东新会白沙人，字公甫，号石斋，晚号石翁。以其茅龙笔书成就于世。苏仁山有曰其书法“追远书成公甫笔”，即是追学陈献章的书法。陈献章的书法（如图 9），妙造自然，他论书艺云：“余书每于动上求静，放而不放，留而不留，此吾所以妙乎动也。得志弗惊，厄而不忧，此吾所以保乎静也。法而不囿，肆而不流，拙而愈巧，刚而能柔，形立而势奔焉，意足而奇溢焉。以正吾心，以陶吾情，以调吾性，此吾所以游于艺。”[⑳]可见他的书法艺术与哲学紧

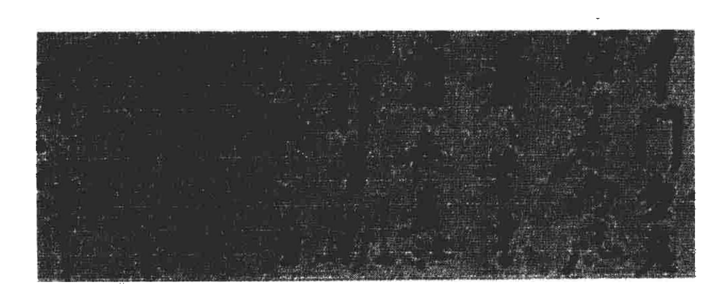


图 9：陈献章行草



图 10：苏仁山行草书

密联系，不为台阁体所拘束。白沙之行草书如上所说，其书沉雄苍劲，朴茂绝伦、笔意豁通，结体纡曲揖让，放而欲止，聚散得宜，纵敛有度。苏仁山的行草也放而不放，线条灵活多变，方圆相结，粗细相转，行笔间略有留白，显得生涩，疾缓相见，通篇大小错落，不为法度所拘束。然而，在苏仁山的行草书中（如图 10），字体较陈献章更具力度，谓师陈献章，必定无疑，最为重要的一面是他本身有提及，另一方面，近水楼台先得月也使师陈献章成为可能。至于在运用上的多少就看自我发挥了，笔者也只能寻找他们在书法艺术上的相似之处，从而来探讨其师承关系的可能性。

综上所述，苏仁山的书法亦法多人，上追曹全、颜体，下从米芾、板桥、白沙。至于“二王”尚待再探讨。他的才学渊博是他书法师从广泛的基础，同时他的艺术爱好却也是他师从的动力。苏仁山的书法各体兼能，但他并不宗法一师，亦不全盘皆收，他在他们的书法基础上融会了自己的艺术思想，创造出了自己的艺术风格。

苏仁山书法艺术风格

苏仁山被称之为“画坛怪圣”，在书法上也略见一斑。据上面书法字体分析，苏仁山隶书中的曹全书意一目了然，其隶书师曹全也显而易见，然而，苏仁山的隶书在某些程度上随之个人书法个性的张扬也呈现出自己不拘一格的风格，如广东省博物馆藏的苏仁山隶书七言联“云头皴笑箴法，终南摹绘济阳缣”，（图 12）可以看出是在学曹全的隶书基础上演变出来的，此联笔划以瘦笔为主，对每个字都及其夸张其中的笔划，或横或撇、捺。带有以篆写隶的味道。瘦笔的纤弱与所夸张笔划的劲健形成强烈的对比，视觉效果尤为突出。此外，此联每个字的空间布白极其匀称，相互间又形成对应关系。在其三十五岁所作之特大轴《乘龙跨凤图》与《吹箫引凤图》里的隶书题跋“夙与夜寐。无忝尔所生。太平安乐公主摹写榻。”显得

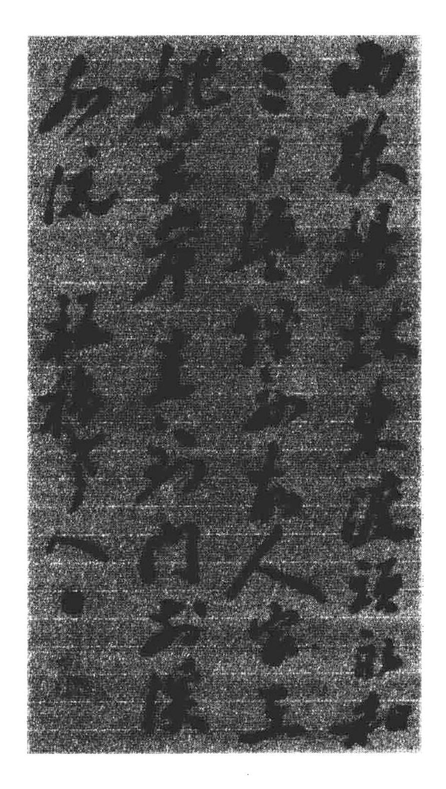


图 11：郑板桥行书



图 12：苏仁山隶书联

方正古拙，没有极其夸张的笔划，只是某些字体笔划略有粗细变化，但不大。如同一个字“摹”在隶书七言联和《乘龙跨凤图》就很明显的体现出它的变化，撇、捺两笔收得极短。此外，已经不见其中秀逸之气，也就少了灵动。四平八稳、笔划之变化也是随意而之，无定之格，越显老辣。而这种古拙之气在《吹箫引凤图》里的“方劲古拙”（图 13 所示）四字愈发突显。与其旁边迥乎相异的“郁拔纵横”（图 13\2）四字形成的强烈对比。“郁拔纵横”四字弧线构字，灵动且秀气十足，不受束缚，这正如《名家翰墨》中认为的，是画家情性及艺术风格的夫



图 13：苏仁山隶书题跋



图 13\2：苏仁山隶书题跋



图 14：苏仁山楷书长联

子自道，而此八字是书“方劲古拙”时即见方劲古拙，书“郁拔纵横”即见郁拔纵横。笔者也赞同这个观点。苏仁山的隶书变化随之其阅历的增加而愈发脱离古法的束缚，并且由自己性情随意而至，使他的隶书更加具有与众不同的味道。

苏仁山之楷书师颜真卿憨厚沉着，稳如泰山。师板桥，不类六分半书，也有其兰草之态。有以侧锋运笔，又有中锋出者。除此之外，在他的另一楷书长联里，出现了既不完全颜体风范，又没板桥之态的行楷书体。（如图 14 所示），它体现出来的是结合颜真卿之横细竖粗之特点，如其中的“宙”、“之”、“而”、“俯”横划相对于竖划都显得瘦长。此联又集颜体之肥美、厚重，用墨饱满的特点。如“宇”、“可”、“目”、“而”等字。除此，笔划不拘一格，随意延伸、夸张笔划是苏仁山在本联中所体现的个人风格特点。如“盛”、“成”、“声”三字的构字。此联为其三十一岁所作。

仁山的行书，笔者认为最具特点，在临习米芾书法之外，他本身所临习的郑板桥书法中的兰竹之气也运用到里头。观其行书，如图 15、16 图示，笔划犹如厉刀刮纸，尽有一股瘦劲之气，如图 15 中“月”字笔划表现尤为突出。这正是他骨子里头那种坚强之气质体现，无怪乎其父令

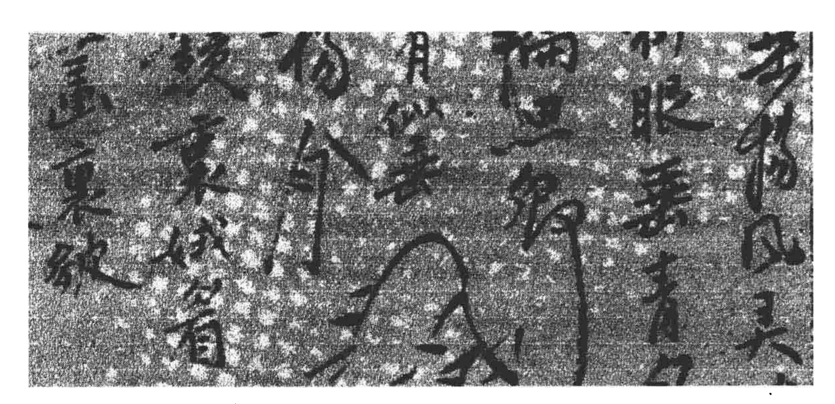


图 15：苏仁山行书题跋



图 16：苏仁山行书题跋

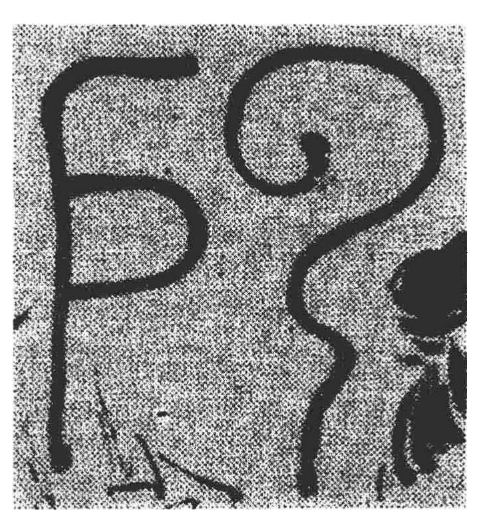


图 17：苏仁山篆书



图 18：苏仁山篆书

其作画而不得。更无怪其后来被族人投放入狱而致死。

在本文中,苏仁山的篆书提及较少,这是因为笔者掌握的资料尤为之少,所以不敢轻易品论,本文将在图示中附上相关的图片,如图17、18所示。

结 论

总之,苏仁山的书法作品,师从多方,或藏锋、或露锋,或中锋,或侧峰。笔划或方或圆。构字或匀称或参差,或静或动。在他的书法里,没有馆阁体的踪影,此可以推出他赴督学士而不遇的原因。这归结于他性格乖僻。正是这种性格造就了他的书法风格多样、信笔挥洒,筋骨劲健,或潇洒神飞,或端庄凝重,随意而至。在他的画作上出现了多种字体出现在通一幅画上的现象,而且构图尤其不规整。可见在画坛称之为怪圣之人在书坛一样可以配此称谓也。

苏仁山的书法研究由于资料并非齐全,所以本拙文也只是就笔者掌握到的资料做一个尝试性的书法艺术分析,在此文中还有一些尚待解决的问题,如师"二王"之观点,及苏仁山的篆书艺术本文还未展开分析。基于笔者学识、阅历有限,本拙文在某些评论或观点尚有不成熟的地方还有待读者指正,同时也希望在以后的阅读过程中进一步完善本拙文。

注 释:

① 出自《岭南书法史》说法,P137。
② 出自《广东美术史》说法,P572。
③ 转摘自《画坛怪杰苏仁山》P41镜人氏题。
④ 引自汪兆镛的《岭南画征略续录》。
⑤ 引自《佛山忠义乡志》。
⑥ 转摘自《画坛怪杰苏仁山》P43任真汉评苏仁山。
⑦ 引自叶恭绰题《医林十三圣图》。
⑧ 《大风报》七五期。
⑨ 《书法丛刊》2002年3期。
⑩ 《文化界》第50期。
⑪ 《名家翰墨》月刊第三期P50—96。
⑫ 《顺德历代士林书画专集》顺德市博物馆1994年11月。
⑬ 《苏仁山苏六朋书画》广州美术馆香港中文大学文物馆1990年3月。
⑭ 转摘自《苏仁山苏六朋书画》。
⑮ 谢文勇《苏仁山苏六朋》上海人民美术出版社1986年。
⑯ 选自《岭南文史》1983年2月。
⑰ 转摘自《画坛怪杰苏仁山》P58。
⑱ 引自题《仿文衡山画意跋》。

⑲ 转摘自《画坛怪杰苏仁山》P59。
⑳ 引自题山水中堂,郑氏若林藏品。
㉑ 引自题《历朝诸家人物画谱》。须磨氏藏。
㉒ 引自跋好古斋全集。
㉓ 引自题山水。
㉔ 《名家翰墨》月刊第三期。
㉕ 引自《历代书法论文选》上海书画出版社出版 1979 年 10 月 P609。
㉖ 参考自《历代书法论文选》(下)P747。
㉗ 引自《美术丛书》第十辑 P89。
㉘ 引自《宣和书谱》二十卷 P25 上海书画出版社 1984 年 10 月。
㉙ 转引自《岭南书法史》P19。

主要参考书目:

(1) 简又文《画坛怪杰苏仁山》撰,猛进书屋出版,中华民国五十九年六月初版。
(2) 汪兆镛著《岭南画征略续录》,香港商务印书馆,1961 年。
(3) 冼宝幹《佛山忠义乡志》,佛山修志局,1923 年。
(4) 陈永正著《岭南书法史》,广东人民出版社出版,1994 年 8 月。
(5) 《广东省博物馆馆藏法书全集》,文物出版社出版,1996 年 6 月。
(6) 李公明著《广东美术史》,广东人民出版社出版,1993 年 7 月。
(7) 谢文勇著《苏仁山苏六朋》,上海人民美术出版社出版,1986 年。
(8) 《苏仁山苏六朋书画》,广州美术馆、香港中文大学文物馆,1990 年 3 月。
(9) 《雄师美术》(台湾)第 44 期,1974 年 10 月。
(10) 《岭南文史》1983 年 2 月。
(11) 《明清广东法书》广东省博物馆 香港中文大学文物馆等,1981 年。
(12) 《名家翰墨》月刊第三期,香港:翰墨轩出版有限公司。
(13) 《顺德历代士林书画专集》,顺德市博物馆,1994 年 11 月。
(14) 《大风报》第七五期。
(15) 《文化界》第 50 期
(16) 陈廷祐著《书法美学新探》,商务印书馆,1997 年。
(17) 《中国历代书法博物馆》,上海人民美术出版社,1998 年 4 月。
(18) 黄宾虹、邓实编《美术丛书》第十辑,神州国光社民国三十六年秋四版增订。
(19) 金开诚、王岳川主编《中国书法文化大观》,北京大学出版社,1995 年。
(20) 顾逸点校《宣和书谱》,上海书画出版社出版,1984 年 10 月。
(21) 崔尔平校注《历代书法论文选》,上海书画出版社出版,1979 年 10 月。

陈 栒:广州美术学院

晚清粤籍重要碑派书家述评

叶培贵

广东,作为中国南部最重要的省份,在中国历史上的作用,是越来越突出的。从书法领域来看,同样是这样。作者孤陋,对广东书法所知甚少,然曾经对晚清书法有过一番爬梳,在这个过程中,深感广东书家堪称是晚清书坛极其重要的一支力量,特别是在晚清篆隶北碑领域,有着不可代替的地位,当时即曾经给予了较多的关注。今依篆书、隶书、北碑为纲,把对晚清粤籍碑派书家的一点浅见裒集成文,向岭南的大雅方家请教。

一、篆　书

有清中期以后,篆书兴盛,蔚为大观,广东书家的身影,也显得相当灿烂。其中,黄子高、陈澧、梁九图,可为代表。黄为前驱,陈有探索精神,而梁则讲究功力。

黄子高(乾隆五十九年~道光十九年,1794 年~1839 年),字叔立,一字石䌳。广东番禺人。优贡生。阮元在广州开学海堂[①]课士,以子高与谭莹、侯康等人为学长,《清史稿》卷 486 附于谭莹传。黄叔立精于金石考证,亦精通小篆,深得康有为赞赏,称:"道光间香山黄子高篆法茂密雄深,迫真斯相,自唐后碑刻,罕见俦匹。虽博大变化,不逮完白,而专精之至,亦拔戟成队。此犹史迁之与班固,昌黎之与柳州,一以奇变称能,一以摹古擅绝,亦未易遽为优劣。"[②]但是黄氏卒年只有 46 岁,墨迹流传和身后影响都不广。

陈澧(嘉庆十五年~光绪八年,1810 年~1882 年),字兰甫,号东塾,又号江南倦客。广东番禺人。道光十二年(1832 年)举人,任河源县训导,到官两月,告病归。幼敏慧,九岁能文,复问诗于张维屏、问经学于侯康,泛览群书,凡天文、地理、乐律、算术、篆隶,无不研究。为广州学海堂长数十年,与谭莹齐名;晚年主讲菊坡精舍,与诸生讲论文艺,勉以笃行,成才甚众,学者称东塾先生。光绪七年(1881 年),粤督张树声、巡抚裕宽以其与朱次琦皆耆年硕德,奏请褒异,给五品卿衔。著述有《东塾读书记》、《声律通考》、《切韵考》、《汉志水道图说》、《东塾集》、《忆江南馆词》、《说文声表》、《汉儒通义》、《水经注提纲》、《水经注西南诸水考》、《三统术详说》、《弧三角平视法》、《琴律谱》、《申范》、《摹印述》等。《清史稿》卷 482《儒林传三》有传。康有为说:"番禺陈兰甫京卿出于香山(引按:即黄子高),亦自雄骏也。"[③]马宗霍先生说:"兰甫行楷修娖,不失雅度;篆亦谨持有则。"[④]从陈氏《琅琊刻石》立轴来看,其用墨润泽,运笔起收谨严,方圆兼备,结构匀称端庄,修短合度,康、马的评价不为过誉。陈氏还有一幅作品《临三公山碑》立轴,藏广东省博物馆,非常有价值,因为它体现了一种可贵的探索精神和良好的把握能力,除了有典型小篆的精严外,还融入了隶书的笔法意趣以及摹

印篆在结构上的的蟠曲、省简调整，而这些因素不仅没有相犯，而且非常融洽地组合成了一个整体，虽然在气息上稍嫌不够大气，但仍然可以说是一幅佳作。如果说同样擅长此道的六舟达受的作品是逸气纵横的话，那么，陈澧的这幅作品可以说是风雅有度。

梁九图，生卒年不详，生活在嘉道以后。字福草，自号十二石山人，梁蔼如从子。广东顺德人。工诗，善画兰。著述有《紫藤馆诗文》、《十二石山斋诗话》等。九图有善书之名，今见广东省博物馆所藏他的一幅小篆八言联《竹柏、仁知》，可证并非浪得虚名。其字为地道的铁线篆，笔划匀称，无一懈怠，显示了较扎实的功力，只是结字不够均匀。清代自邓完白后，专攻铁线篆者日见其少，梁氏此作，颇为难得。

二、隶　书

在隶书领域，广东书坛也较早出现自己的先驱书家，即谢兰生。此后，伊秉绶主政广东，极大地影响了广东隶书的风貌，培养了一批有着较高水平的隶书家。此外，苏仁山也是相当有创造性的隶书家。

谢兰生（乾隆二十四年~道光十一年，1759 年~1831），字佩士，号澧甫，也写作澧浦，又号里甫，别署理道人、履道士。广东南海人，寓居广州。嘉庆七年（1802 年）进士，选翰林院庶吉士，以亲老告归，不复出。主粤秀、越华、端溪书院讲席，后为羊城书院掌教。阮元重修《广东通志》，延为总纂。工诗文，文学苏轼，著有《常惺惺斋文集》、《诗集》、《鸡肋草》、《北游纪略》等；善书画，行草学颜鲁公，画与罗天池、黎简、张如芝等齐名，人称“粤东四家”，有书画方面的著述《书画题跋》、《汉印分韵》等。《清史稿》有传。罗天池生于嘉庆十年（1805 年），而二人齐名，可见谢氏虽生于乾隆时，但他的影响，主要当在嘉庆以后。广东省博物馆有他的一幅隶书立轴，用笔简捷，起收的藏护似不甚介意，有落落自然的潇洒，尤其细劲的笔划，得汉隶简朴大方的神采，但总体上显得单调，内涵不够丰富；结字皆取横扁之势，但不善于展蹙、挪让，故有时有夹生之嫌；章法安排，似能有意识地突出轻重的对比，但不能浑成。不过，从这幅作品来看，谢氏起码在汉隶里有过一定的浸淫，对汉隶的基本美学特点，是有着自己的扎实体悟的。

学伊群体中实践水平最为可观的是彭泰来与明炳麟。

彭泰来（乾隆五十五年~同治七年，1790 年~1868 年），字子大，号春洲。广东高要人。嘉庆十八年（1813 年）拔贡，绝意仕进，以著述为生涯，诗文皆为时所重。《清史稿》有传，并称：“泰来工隶、草、八分，精篆刻。”其隶书专仿伊秉绶，形神兼备，有时劲力甚至更为雄健，只是结字微乏其变化多端的精妙。⑤

明炳麟，生卒年不详，字迪简，号灵椒。广东南海人。道光十六年（1836 年）贡生，科场失意，遂以书画为生。其隶书亦专师伊秉绶，得其厚重庄严、伟煌雄壮的气度，但同样在结字的以拙寓巧的变化上难以企及。⑥ 这两人的隶书，都可以说是伊秉绶风格的极好传承，水准远在伊氏哲嗣伊念曾之上，依其天分，若求自立，当有可为，但可惜未能更有开拓。

苏仁山（嘉庆十九年~道光二十九年，1814 年~1849 年），原名长春，号静甫，又有别号甚

多。广东顺德人。幼年即嗜好绘画,11岁有画名,年16负笈羊城,习举子业,两试不第,遂弃去,而专事丹青;以藐视礼法,为族人所恶,赴广西梧州籍笔砚为生,后归娶,家道中落;又之梧州以笔耕为活者五年,再返乡,不为父老所容,以不孝之名系狱死。画工山水、人物,有"画怪"之称;善书,能汉隶,行草亦佳。从他的经历不难看出,这是一个有个性的艺术家,他的艺术,必然会受到他这种性格的影响,现在保存在广东省博物馆的他的一幅对联,或许可以使我们略略了解以下这位横死的艺术家的追求。这幅作品词作"云头皴笑雨箴法,终南摹绘济阳缘",笔划纤细,但并不软弱,有《礼器碑》的精劲之致;波磔都尽可能向外伸展,造成收放之间的强烈对比效果,和现在能看到的有些汉隶墨迹有异轨同趋之妙。整体看来,别有一种自由不羁的洒脱气质。应该说,他的笔划处理和结字处理都还存在许多缺点,比如笔划的形意过于单调,个别笔划失形,结构的纵敛对比时时有不自然的现象,等等,但却非一无是处,至少,他大胆的极力夸张纵敛对比的手法,应是建立在对隶书的基本精神有了比较深入的理解基础上的,因此,虽不成熟,却也不狂怪,有些字的安排,如"阳"等,是值得借鉴的。

三、北　碑

北碑是清代书法发展中最为重要的源泉之一。而晚清最重要的北碑书家,有广东人;对北碑的书学研究的最重要成果,也是广东学者所完成的。毫无疑问,康有为是最大的代表,其次有李文田。

康有为(咸丰八年~民国十六年,1858年~1927年),原名祖诒,字广厦,号长素,后改更生。广东南海人。他可谓晚清书坛最大的重镇之一。幼从朱九江次琦治经学;光绪五年(1879年)接触西学;十四年(1888年)上京应考,二十一年(1895年)中进士,授工部主事;1888年~1898年间先后七次上书,要求变法;1898年获光绪帝召对,命在总理衙门章京上行走,特许专摺言事,实际主持新政,史称"戊戌变法",历时约百日而失败;遂亡命日本,反对孙中山的革命主张,为著名的保皇派;宣统三年(1911年)归国,主虚君共和之议;张勋复辟,任弼德院副院长;年70,宣统皇帝赐寿,喜、痛交加,遂不起,病逝于青岛。《清史稿》卷473有传。

康有为对于晚清书坛的意义,可以从理论与实践两方面来看。

从理论上说,他31岁(光绪十四年,1888年)初到北京时,上书不达,沈曾植劝以"勿言国事,宜以金石陶遣",遂"日以读碑为事,尽观京师藏家之金石凡数千种,自光绪十三年以前者,略尽睹矣。拟著一金石书,以人多为之者,乃续包慎伯为《广艺舟双楫》",⑦ 于次年完成,"要旨在提倡碑学,贬低帖学","在当时书法界曾起过振蒙发聩的作用","不胫而走,风靡一世",版本极多,七年内再版18次,甚至流传东瀛,以《六朝书道论》之名翻印六次。虽然此书的主旨、内容有"矫枉过正,主张太过"的地方,但康氏想以此"挽救当时书法界的不景气现象"的努力,对于时代是"有过相当大的贡献"的。⑧ 从一定意义上可以说,清代振兴篆隶北碑书法的理论倡导,到康氏这里,得到了一次全面的总结。尽管其中有颇多偏嗜、片面乃至过激的轻妄之论,但对于篆隶北碑的审美价值、历史地位的张扬,对民国以后篆隶北碑的进一步普及、深入,确实是居功至伟的。

从实践上说，康氏完全可以称得上是清代北碑书风的殿军。沙孟海先生对于他书写实践的渊源，有过非常精辟的论述，笔者愚陋，不复能置喙，请将沙老的原话引录于下以见其本源。《近三百年的书学》说："他虽然遍写各碑，但也有偏重的处所。……他对于《石门铭》得力最深，其次是《经石峪》、《六十人造像》及云峰山各种。他善作'擘窠大字'，固然由于他的意量宽博，但其姿态，则纯从王远得来（也有几成颜字），众目可看也。邓石如、张裕钊是他所最倾倒的，作书时，常常参入他们的笔意。但还有一家是他写大字写小字以及点画使转种种方法之所出，而他自己不曾明白说过的，就是伊秉绶。试看他们两人的随便写作，画必平长，转折多圆，何等近似；潇洒自然，不夹入几许人间烟火气，这种神情，又何其彷佛。"《清代书法概说》说："康有为本人书迹，题榜大字，大气磅礴，最为绝诣。……气魄从《石门铭》、《泰山金刚经》出来，真可以雄视一世。"[9] 其于康氏理论，贬语甚多，而于实践，激赏一至于此，可见康氏北碑书法的造诣。

康氏选择《石门铭》、《经石峪》及云峰山诸刻，实际上避开了学习北碑书法的一个巨大矛盾：刀、笔问题。北碑书法刀痕斑斑而形成的独特气骨，如何才能用笔墨表现出来？进一步说，如何才能避免学习北碑书法容易出现的刻板、生硬，而变成一种出于自然的书写？这是篆隶书法曾经经历过的困境，北碑书法同样也不能绕过去。而《石门铭》、《经石峪》及云峰诸刻都主要是圆笔，刀意不显，这就回避了以笔拟刀的难题。而他之同时参用颜鲁公、伊秉绶，也可以说是非常高明的。颜、伊都根柢篆隶，行草有浓郁的篆籀气息，结字横平竖直，舒展宽博；而《石门铭》、《经石峪》及云峰诸刻，用笔提按起伏都不大，结体又比较宽和雍如；两者在技术层面上的特点，极有相似之处。不论康氏是有意识加以融铸还是无意中得之，这都给他带来了莫大的好处——解决了笔致的自然问题。如是，康氏的北碑书法，就较好地克服了北碑书家常见的描头画尾的弊病，大大调动了笔墨在书写时的表现能力；更重要的是，他由此而能够一方面将北碑书特有的"形"上的大气度淋漓尽致地表献出来，一方面又有馀裕兼顾在书法的形式美中占有重要地位的"势"的顺达通畅。这使他的北碑书在遇到合作时，体现出前此书家作品中少见的纵横酣畅、气势恢弘的神韵。向燊说他"有纵横奇宕之气"，符铸说他"洗涤凡庸，独标气格"，[10] 都是对这种审美效果的精确表述。应该说，不论是邓石如还是赵之谦，都没有把对北碑书的创造性转化工作推进到这一步，这不能不说是康氏的大贡献。在民国时期书家身上，我们能够看到这一推进带来的潜在的或显在的影响，比如，于右任脱略形迹的挥洒和对北碑、草书的融铸。

但康氏亦不能无敝，马宗霍先生说："误法安吴，运指而不运腕，专讲提顿，忽于转折，蹂锋泼墨，以蓬累为妍，未可语于醇而后肆也。"[11] 所说"运指"、"运腕"，"专讲提顿"，未必准确，但其它评语，却是击中了康氏的弱点的。康氏于笔墨上确实有所突破，但有时不免自逞其能，"肆而不蓄，矜而益张"，[12] 不能于精到上更加谨慎，遂流于轻滑，难以收拾。他的女高弟萧娴先生，或是有见于此，乃增益篆书的沉郁凝重，庶使端庄、飘逸，两美兼济。此外，康氏或以馀力致于书的原故，竟不能更凭见闻广博的优势，有更加全面的能力，致使自己的书法创作，风格过于单一，影响了艺术上的高度。

李文田（道光十四年~光绪二十一年，1834 年~1895 年），字畬光，一字仲约，号若农，或

作芍农。广东顺德人。咸丰九年(1859年)探花,授编修,入值南书房,充日讲起居住官;同治五年(1866年)大考晋中允,九年督江西学政,累迁侍读学士;后以母老乞归奉养,主讲粤垣应华书院;光绪八年(1882年)丁母忧,服阕,起故官,入值如故,数迁至礼部侍郎,充经筵讲官,领阁事;二十年任直隶学政。尝谏修建园籞,又上疏请用恭亲王。卒谥文诚。《清史稿》卷441有传,且称他"学识淹通,述作有体,尤谙究西北舆地;屡典试事,类能识拔绩学,士皆称之",但康有为却指责他有意抑黜自己。[13] 李氏是晚清广东著名学者,在广州筑"泰华楼",庋藏图书甚富,于经史、地理、乃至兵法天文皆有造诣,而以西北地理学为尤所专精。

李氏在当代书学界的影响,主要来自于70年代的"兰亭论辨",郭沫若在《由王谢墓志的出土论到兰亭序的真伪》中,全文引述李氏应端方之请而在汪中旧藏本《定武兰亭》上所写的跋语,作为立论依据之一。李跋的主要观点在当时可谓耸人听闻,如言"故世无右军书则已,苟或有之,必其与《爨宝子》、《爨龙颜》相近而后可。以东晋前书,与汉魏隶书相似。时代为之不得作梁陈以后体也",[14] 再经郭老引用发挥,遂形成当代书学的一大公案,至今犹未了结。

李氏的书法,各体均能,早年为应试主攻唐碑,尤得力于欧阳询,后曾转习隋碑,中年以后博采汉、魏,兼师邓、赵,成为篆隶北碑书法的一员健将。[15] 沙孟海说他"从欧阳询出,略参北碑",并评价其北碑书"那时写北碑比较好的,还有孙诒经、李文田。……李文田似乎太老实些",[16] 张宗祥把他列为包慎伯倡兴北碑后"能成名者"之一,与赵之谦、张裕钊并举,且认为其书出于隋碑,但没有具体评论其得失。[17] 从这些极为简单的评价来看,李氏属于一时名家,而缺乏引领一代的大气度。之所以如此,主要的原因恐怕来自于他自己艺术上的限约。早年对唐碑的专精,限制了他中年转向以后的更大发挥,现在存世的几幅李氏北碑书作品,可以印证这一点。日本《书道全集》卷24收其《抱朴子语》立轴,书于同治九年(1870年),时李氏36岁,正是中年转向时,其字用笔厚重,使转出入皆具北碑风范,间有邓、赵的笔致,但过于光洁、工整;结字四平八稳,似尚未得北碑奇变多端的诀窍。可见沙孟海"太老实"的评语不虚。《书法丛刊》1992年第三期有其《按部、弹琴》七言联,无年月,稍脱邓氏影响,但仍然很老实,唐楷的影响仍然存在。日本《明清书道图说》还收有他的一幅对联,集李白、李贺诗句"飞流直下三千尺,锦瑟无端五十絃",书于光绪四年(1878年),距第一幅有8年时间,但反比第一幅更加拘敛,无论用笔、结体,都确实是以唐楷为主、"略参北碑"。虽然李文田并未真正深入堂奥,在探骊得珠、推陈出新上,也没有特别突出之处,但终究不能不称为重要的一家。

四、结　语

以上所述,显然是挂一漏万的。但即从这有限的名家的论列中,我们也已经可以体会到广东书家突出的特点。

第一,晚清粤籍书家有着极为难得的探索精神,决不轻易地为一种艺术风格所左右,更不会长期被笼罩。例如伊氏隶书的风格就没有能够彻底覆盖广东隶书书坛。有这样的精神、

这样的传统，则出现康有为这样具有新、变精神的艺术家、艺术理论家，当然是合乎历史逻辑的。自那以后，广东书坛可谓才人辈出，并且有许多人都能开一时风气，成为时代的前导，事实具在，无遑备举。

第二，晚清粤籍书家的艺术创造实力极为强大。这一点，康有为是最大的证明，被他所赞赏的陈澧，也是其中的佼佼者。粤籍书家的艺术开拓，大大地丰富了我国书法艺术的风格样式。晚清如此，近现代乃至当代，同样如此。

第三，晚清粤籍书家对书法传统的继承，是全面的。因此形成了多样的风格，既有新面貌，也不乏旧传统，使得广东书坛，呈现丰富多彩的格局。

关于第三点，由于本文没有涉及传统行草书，因而似不明显。然而行草领域，有实力的书家是相当客观的。朱九江等名家，固不必论。这里举一个并无书名的林祥福，也已经能够说明问题了。林福祥（嘉庆十九年~同治三年，1814年~1864年），字亮予，号季薇。广东香山人。官至浙江布政使，曾参加抗英斗争，在参与镇压洪杨军时被俘，获释后，在上海、九江等地避祸，被左宗棠捕杀。有《平海心筹》等著述。[18] 他的书法有足可玩赏处，北京师范大学收藏的《清代名人书札（上）》收他致沈葆桢的信件，看得出在颜字、米字上摩娑过，其中有些字可以说是形神兼备，而且他有能力把它们吸纳在自己的意度内。全幅没有一丝滞碍，落落大方，收放自如，显示了良好的驾驭笔墨和字形的能力。更可喜的是，馆阁的习气甚少，这是晚清难得的品格。

以上三点，可以说是广东书坛优秀传统的重要组成部分。随着研究的深入，岭南书法在中国书法版图中的重要地位，必将与这些传统一起，得到越来越多赏音的认同，从而产生更加广泛的影响。这，既是所感，更是所愿。

注　释：

① 学海堂，阮元于嘉庆二十五年（1820年）三月初二日在广州开设，以经古之学课士，仿其任浙江巡抚时所开诂经精舍之例，奖掖士人；道光五年（1825年），以士之愿学者苦于不能备观各书，乃出所藏书，选其应刻者计180馀种、1400卷付之梓人，道光九年（1829年）刻成，即著名的《皇清经解》。参见《阮元年谱》，中华书局，1995年11月。

② 康有为：《广艺舟双楫·说分第六》，见《历代书法论文选》（下），第791~792页，上海书画出版社，1979年10月。

③ 康有为：《广艺舟双楫·说分第六》，见《历代书法论文选》（下），第792页，上海书画出版社，1979年10月。

④ 马宗霍：《霎月楼笔谈》，见《书林藻鉴》卷第十二，第241页，文物出版社，1984年5月。

⑤ 参见陈永正：《岭南书法史》，第126页及图48，广东人民出版社，1994年8月。

⑥ 参见陈永正：《岭南书法史》，第127页及图49，广东人民出版社，1994年8月。

⑦ 康有为:《康南海自编年谱》,第16页,中华书局,1992年9月。

⑧ 所引评论具见沙孟海:《清代书法概说》,见《沙孟海论书文集》,第715页~716页,上海书画出版社,1997年6月。

⑨ 沙孟海:《沙孟海论书文集》,第58页~59页,第716页~717页,上海书画出版社,1997年6月。关于康氏北碑书所师法的六朝碑版,马宗霍《霎岳楼笔谈》亦有相似的说法:“大抵主于《石门铭》,而以《经石峪》、《六十人造像》及云峰山石刻诸种参之。”见《书林藻鉴》卷第十二,第247页,文物出版社,1984年5月。

⑩ 具转引自马宗霍:《书林藻鉴》卷第十二,第247页,文物出版社,1984年5月。

⑪ 马宗霍:《霎岳楼笔谈》,见《书林藻鉴》卷第十二,第247页,文物出版社,1984年5月。

⑫ 符铸语,转引自马宗霍:《书林藻鉴》卷第十二,第247页,文物出版社,1984年5月。

⑬ 康有为说:“殿试朝考皆直言时事,读卷大臣李文田与先中丞公宿嫌,又以吾不认座主,力相排。殿试徐寿蘅侍郎树铭本置第一,各卷大臣皆圈矣,惟李文田不圈,并加黄签焉。降至二甲第四十八名。朝考翁常熟欲以拟元,卷在李文田处,乃于闷錬等字,加黄签力争之,遂降在二等。徐澂园、翁常熟告我,问与李嫌之故,故知之。”这是一段有趣的掌故,李、康两人都是晚清在广东(甚至在全国)深有影响的书家,而且趣旨也有接近处,却有此过节,特引于此,至于事实真相如何,还待考证。引文见康有为:《康南海自编年谱》,第27页,中华书局,1992年9月。

⑭ 参见郭沫若:《从王谢墓志的出土论到兰亭序的真伪》,《兰亭论辨》,第12页,文物出版社,1977年10月。

⑮ 参见陈永正:《岭南书法史》,第151页,广东人民出版社,1994年8月。

⑯ 沙孟海:《清代书法概说》及《近三百年的书学》,见《沙孟海论书文集》,第718页、第55页,上海书画出版社,1997年6月。

⑰ 张宗祥:《书学源流论》,“能成名者”在《时异篇》,“出于隋碑”在《溯源篇》,见崔尔平选编、点校:《历代书法论文选续编》,第888页、第898页,上海书画出版社,1993年8月。

⑱ 参见《清代名人书札》编辑组:《清代名人书札(上)·释文》,第77页,北京师范大学出版社,1987年4月。

叶培贵:首都师范大学中国文化研究所

梁鼎芬在深圳的一件书迹

张一兵　黄诗金

梁鼎芬是中国近代史上著名的政治家、诗人和书法家，一生的活动主要在家乡广州、隐居之地镇江，以及仕宦之地北京、武昌，而其他地区就很少有他的活动踪迹。根据现存的诗作，他曾经到过上海、福州，在那里写过一些诗歌，但是否有书法作品留下来，还有待进一步探讨。不过幸运的是，作为深圳的文物工作者，经过多年的实地调查和搜索，我们发现了一件梁鼎芬写给深圳一个亲族的一块牌匾，这使我们看到了梁鼎芬书法创作的又一个侧面。

这块牌匾出自深圳市布吉镇草埔村，在村庄中部一座小型客家围屋正门的上方，材质是花岗岩，中间为楷书四个大字“宁庆世居”，上款是六个小一些的楷书字“壬午仲冬吉旦”，下款是四个同样小的楷书字“梁鼎芬书”。按照梁鼎芬生活的年代推测，壬午应该是清光绪八年（公元 1882 年），仲冬一般指农历十一月十五，大约在阳历十二月十五左右。据笔者调查，“世居”是一部分客家人为自己的居所命名时常用的名词，其流行地区集中在清代以前的归善县（即今天的惠阳地区），周边地区也有少量民居使用，一般在“世居”二字前面加上两个字，形成四个字“××世居”的固定格式，如“崇林世居”（惠阳镇隆）、“大万世居”（深圳龙岗）、“江夏世居”（香港新界）等等。现在已知在清代以前的归善县（即今天的惠阳地区）



及其周边地区使用“××世居”命名的建筑物，全部都建造于清代初年以后。“宁庆”是一种吉祥语，其意大约有两层。其一是“孝顺奉养”，语出（唐）陈黯《送王棨序》：“故角于文阵而声光振起；今之中选是荣其归；想宁庆之晨，为乡里改观，孰不谓人之龙凤乎！”（（宋）姚铉编《唐文粹·卷九十八·序辛·饯别》载）（宋）任广《书叙指南·卷三·父母奉养》：“拜亲日曰‘宁庆之晨’。（陈黯）”按照古代礼仪，年中行事都有规定的意义、日期和专用的名称，拜望父母亲就叫做“宁庆”。其二是“藩邦以宁，庆延百世”，家国安宁、世世代代得以延续，就是普通老百姓的最高理想，语出（唐）陈子昂《陈拾遗集·卷八·杂著·答制问事八条·安宗子科》：“臣伏惟陛下以至仁为政，以至公应物；天下士庶，莫不咸知。虺贞等干纪乱常，自取屠

灭；陛下唯罪其构逆者，更无他坐，宗室于弟，获以安宁。自非陛下恩念慈仁，敦睦九族，岂得宗室蒙此宁庆！实大圣之德，崇重宗枝。”《明史•乐志三•乐章一•三奏眷皇明之曲》将这一层意思说得比较明确：“赫赫上帝，眷我皇明。大命既集，本固支荣。厥本伊何，育德春宫。厥支伊何，藩邦以宁。庆延百世，泽被群生。”另外宋代曾经用为官名，（宋）王称《东都事略•卷一百二•张商英列传》：“商英不可，曰：‘祖宗法：内侍皆寄资，无至团练使者；有大勲劳，则别立昭宣使、宁庆使以宠之，未闻建节钺也。’”但很少见。明清以后常常被用来为建筑物命名，（明）王鏊《姑苏志•卷十九•桥梁上》有“宁庆桥”；又同书《卷三十•寺观下》：“宁庆庵，在四都，元延祐间僧永福建。”“明”史鉴《西村集•卷三•七言律》有《夜宿嘉兴漏泽寺宁庆山房》诗一首。（清）沈季友编《槜李诗系•卷三十三•明》：“照楞，照楞字镜玄，秀水宁庆庵僧，游黄叶之门，有《松月轩稿》。”“宁庆世居”的命名，大概既有孝养父母的意思，也有祈求吉祥的意思。“宁庆庵”、“宁庆山房”等都是佛教寺院建筑物的名称，所以也不能排除“宁庆世居”的主人有宗教信仰的倾向。

梁鼎芬 (1859—1919)字星海，或字伯烈等，号节庵等，清末番禺人。光绪六年(1880)进士，授翰林院编修，累官湖北按察使、署布政使。历主丰湖、端溪、广雅书院院长。后在焦山海西庵读书十年，复为两湖学堂监督。因奏劾袁世凯，受饬，遂引疾归。宣统三年(1911)，复起为广东宣抚使。清亡，充崇陵种树大臣，命在毓庆宫行走。年六十一卒，谥文忠。事迹见《清史稿•卷四百七十二•梁鼎芬列传》、（佚名）《梁氏族谱》、（佚名）《梁文忠公年谱稿》、（清）胡思敬《国闻备乘》、（清）陈恒庆《谏书稀庵笔记》、（清）李岳瑞《春冰室野乘》、（民国）黄濬《花随人圣庵摭忆》、（民国）刘成禺《世载堂杂忆》、（民国）姜泣群《朝野新谭》等处。平生文字多散逸，晚年又自烧其诗稿，所余十不存一、二。门人辑其诗六卷行世，名《节庵先生遗诗》（民国 12 年（1923）沔阳卢氏慎始基斋刻本）。又《梁节庵遗墨及手简录存》一卷，民国抄本；《葵霜阁遗诗》一卷，清末种萱堂抄本；又有清光绪刊《知服斋丛书》本《节庵集》上、下卷，顺德龙凤镳校编；《节庵先生遗诗续编》一卷，叶遐庵辑，民国 32 年（1943）铅印本；《款红楼词》，叶遐庵辑，民国刻本。其著作尚有目录类《焦山藏书约》一卷，《书目》一卷，《续》一卷。见《清史稿•艺文志二》”等。光绪间还曾经主持刻印《端溪丛书》，民国中曾经倡修《番禺续志》。以上所举梁鼎芬“字星海，号节庵”等，仅仅是最常见的，实际上其室名别号可能多至不可胜计，仅台湾吴天任《梁节庵先生年谱•梁节庵先生手札汇辑•前言》就记录了“兰湖”等二十九种，此外笔者所知还有“六榕堂”等十余种。

梁鼎芬是否到过深圳，目前还不得而知。据草埔村股份有限公司董事长梁先生回忆，草埔梁氏本是梅县客家人，170 多年前迁来草埔开基，至今已有八世。刚来时做看鸭人，经过三、四代人的艰苦奋斗，到利英公时才积攒了一些钱财。于是请来地师看风水，选中了草埔这块风水宝地。利英公带领五个儿子，花了很多钱修建祠堂和围屋，光是从福建把整条三丈来长的石柱运来就用了三个多月。同时又通过关系，请远亲梁鼎芬题写了匾额。

梁鼎芬存世书法作品以信札为最多，其次为便面、团扇等小品，其余条幅、中堂、对联之类则比较少见，又多伪品。小楷或小行书风格比较独特，间架本出于颜、柳，用笔则偏重于瘦金书，在书法史上可谓独树一帜。但是其榜书作品却极为罕见，除此处所揭“宁庆世居”之

外,笔者仅见过"藏山"等少数几件,大概的风格都以浑厚挺拔为特征。书写"宁庆世居"匾额时,作者年仅二十三岁,而书法之老练,颇令人惊讶。据台湾吴天任《梁节庵先生年谱·光绪八年》条,梁鼎芬于三月离穗赴京,八月到京履翰林院编修任,则"壬午仲冬"题写"宁庆世居"匾额时,是到北京后不久在翰林院编修任上。至于草埔梁氏是通过什么关系找到梁鼎芬门上的,还有待于进一步的考证。

张一兵、黄诗金:深圳市博物馆

晚清岭南学术与岭南书法

——以陈澧、康有为、梁启超为例

姚国瑾

一

晚清中国政局之动荡始起于中外通商之交恶，交恶之结果，一是外强可以公开对华贩卖物质之鸦片，一是基督徒引发大规模之民变。此后，中外关系交割越多，而其政治影响亦越深，其变局亦越速。

中国学术之一端历来都是和政治密切相关的，“士不可以不弘毅，任重而道远”，“为天地立心，为生民立道，为往圣继绝学，为万世开太平”，“天下兴亡，匹夫有责”。从孔子、董仲舒，到张载、朱熹、顾炎武，莫不关心社会苍生，莫不以修身、齐家、治国、平天下为已任。

晚清的岭南处于中国政局动荡之前沿，势必引起诸多士人之思考。汉学与宋学、中学与西学、古文与今文、改良与革命，一切焦点都聚集在这里，包括这里的人物。在这些焦点人物中，而能引导一时之学术潮流者，以陈澧、康有为、梁启超三人最负盛名。陈澧调和汉、宋，两是郑朱；康有为推崇公羊，锐意维新；梁启超博古通今，开辟二十世纪新史学。在晚清学术史上，他们都是彪炳史册的人物。

艺术与学术有着不可分割的亲缘关系，中国书法尤其是如此。书法的母体——文字原本就是士人进行文化表述的一种工具，当书法从文字逐渐独立而具有特定艺术意义的时候，首先是士人们给了它一个必要的阐释，而这种阐释是概括性的、比拟性的和自由性的，这就使书法不同于一般从工匠性质转化而来的艺术，因而它更能体现学术的精神和思想，尤当其与学者同为一体的时候，这种体现更加充分，更能反映书法的本质。这就是为什么书法史研究中必须重视学者书法的一个原因，当然这也是本文以陈澧、康有为、梁启超作为研究对象的一个目的。

二

陈澧（1810—1882），字兰甫、号东塾，广东番禺人。少肄业于粤秀书院。二十三岁中道光十二年壬辰科举人，后六应会试不中。为学海堂学长数十年，老为菊坡精舍山长。光绪七年，粤督张树声、巡抚裕宽以南海朱次琦与陈澧皆耆年硕德，奏请褒异，给五品卿衔。次年，陈澧即卒。其著述有《声律通考》、《切韵考》、《汉志水道图说》、《说文声表》、《水经注提纲》、

《水经注西南诸水考》、《三统术详说》、《弧三角平视法》、《琴律谱》、《申范》、《摹印述》、《汉儒通义》、《东塾集》、《东塾读书记》等。

《清史稿·儒林传》言“澧九岁能文,后问诗学于张维屏,问经学于候康。凡天文、地理、乐律、算术、篆隶无不研究。中年读诸经注疏、子、史及朱子书,日有课程”。是陈澧之经史来源于侯康。侯康,字君谟,亦广东番禺人,道光十五年举人。通经史,重考据,著有《春秋古经说》、《谷梁礼证》、《后汉书补注序》、《三国志补注》、《后汉、三国艺文志补》等。事在《清史稿·儒林·侯康传》。陈澧向侯康问学之年,正处于嘉庆的末期,乾嘉考据学已由盛转衰,学术亦由“训诂明而后义理可明”逐渐转向繁琐的训诂考证,至于学术大体则渐于衰落。嘉庆二十二年,阮元由湖广督任改两广总督。阮元,字伯元,号芸台。江苏仪徵人。仪徵时属扬州府辖,这里不仅有甘泉的焦循,宝应的刘宝楠,还有高邮的王念孙、王引子父子及仪徵的阮元,他们的学术形成自具特色的扬州学派。阮元抚浙时,曾立“诂经精舍”,培养人才。在学、抚任上,修《经籍纂诂》,创立《儒林传》,刻《十三经注疏》。既督两广,遂立“学海堂”,编刻《学海堂经解》。阮元道光六年改云督,在粤共九年。阮元督粤时,陈澧八岁,离任时陈澧已十七岁,对于时值问学的陈澧来说,不可能不受到阮元的影响。阮元虽是宗戴震以训诂名家,但其于诂训中“颇主求义理,故渐成汉宋兼采之风。”[①]所以,陈澧在从候康问学经史的过程中亦由原本的训考之学转向会通汉宋的考据兼义理之学。陈澧注《汉儒通义》,“取汉儒二十二家之说,会萃精要,以成一家之书。”[②](故其言“汉书善言义理,无异于宋儒,宋儒讥汉儒讲训诂而不及义理,非也。近儒尊崇汉儒,发明训诂而不讲义理,亦非也”。其晚年著《东塾读书记》,仿顾炎武《日知录》例,而逐一论述十三经、诸子、小学、郑学与朱熹,而其主旨是替朱子辨解,纳朱子于汉学,即朱子不仅是理学之大成者,更是两汉经学与清代汉学间承前启后的转捩人物。从而起到调和汉宋,不分门户之目的。这种学术主张一直延伸至现在,这就是二三十年代史学家所说的“讲宋学,作汉学”。钱穆先生著《中国近三百年学术史》,而将陈兰甫独列为一章,即说明陈澧在学术史上的地位与意义。

正因为陈澧在学术史上地位显著,所以他的书法也自然而然地引起了人们的关注,尽管它的书法成就远逊于它学术方面的成就。但我们不能忽略的是其在书法史上能有所记载,则表明他对书法必有独特的认识和影响。

马宗霍《书林藻鉴》援引《霋岳楼笔谈》:“兰甫行楷修娖,不失雅度。篆亦谨持有则”。康有为《广艺舟双楫》云:“道光间香山黄子高篆法茂密雄深,迫真斯相,自唐后碑刻,罕见俦匹。虽博大变化,不逮完白,而专精之至,亦拔戟成队。此犹史迁之与班固,昌黎之与柳州,一以奇变称能,一以摹古擅绝,亦未易遽优劣。世人贵耳贱目,未尝考古辨真,雷同一谈,何足以知之?番禺陈兰甫京卿出于香山,亦自雄骏也”。同书又云:“得此宋拓《醴泉铭》临之,始识古人墨气笔法。少有入处,仍苦凋疏。后见陈兰甫京卿,谓《醴泉》难学,欧书唯有小欧《道因碑》可步趣耳。习之果茂密,乃知陈京卿得力在此也”。叶鹏飞《中国书法全集·清代名家三》言陈澧“博览群籍,无所不究,著述密富。书法真、行、籀篆兼擅”。纵观陈澧之书,直如马氏所评“修娖”、“谨持”,少于变化,这一方面有个人性格及所临碑帖的原因,一方面也与时世有关。陈澧所处之年代,正逢道、咸、同、光之世,书法南北分野,碑学始兴,篆籀分隶渐成风气。

而其于此之际,能顺势而起,于真、行、篆籀,直取质朴,雄骏茂密,而不取姿媚,肆恣张狂,足可见其对书法的理解与思考。

当然,陈澧的书法影响毕竟有限,因为他主要精力和思索的问题在于经术而不在书法,这就使得他在书法上很难走在艺术的前列,他的书法主张和见解只能在他的弟子和好友之间互相交流和传播。但由于他的学术地位,他的见解和主张总会在传播中被一些人采纳,这就会多会少地影响着中国书法的价值取向。

三

如果说陈澧的学术会通汉、宋,两是郑、朱,其目的是非汉学之流弊,替朱子张目,那么康有为的思想却是承继陆、王,而复宗汉学。不过这个汉学已经不是乾嘉之朴学,而是两汉的今文经学。

康有为(1858—1927)原名祖诒,字广厦,号长素,又号更生。广东南海人。道光乙未进士,曾任工部主事。自1888年起,六上皇帝书,呼吁变法。1890年陈千秋、梁启超拜门称弟子,随即于广州长兴里开万木草堂,授徒讲学。1895年,发动"公车上书",并随后在京组织"强学会"。1898年参与领导"戊戌变法",后因慈禧训政,旋告失败,史称"百日维新"。自后,受朝廷通缉,逃亡国外,组织"保皇党",与"革命党"对立。民国后,政治立场一贯,赞助张勋复辟,失败后,退隐,至卒。其著作有《新学伪经考》、《孔子改制考》、《春秋董氏学》、《大同书》及书论著作《广艺舟双楫》等。

康有为虽是晚清政治上的风云人物,然其既无官场政治之历练,又无实际之重权,仅为皇帝顾问而已。光绪也是一位无权的皇帝,所以变法失败是必然的。究其原因,一介士子虽怀天下,满腔热忱,然其学术思想必有空想之因素,与实际难以尽合,故政治在度。历来有些变法者,谙于制度之根本,固执已见,刚愎自用,稍有阻碍,即结朋党,此后党争不断,泛滥朝野,弄权者逞势而起,或成篡位之强盗,或为亡国之祸胎。所以政治与学术不能一一对应。

康有为在政治上虽然是一个失败者,但他在学术上仍然称得上是一个伟人。究其学术之渊源始于其师朱次琦。朱次琦,字稚圭,又字子襄,广东南海人。因其里为九江镇,故学者称其为九江先生。早岁以聪慧受知于阮元,曾为学海堂都讲。其学主融汉、宋,而兼采陆、王,名与陈兰甫齐。康氏虽从朱次琦学,然独好陆、王。于长兴讲学,数科同开,但以孔学、佛学、宋明学为体。于宋明学,则以陆、王为主。钱穆曰其长兴讲学"主人生实行,不主训诂考订,与乾、嘉以来风尚绝异"。又云其"曰厉节、慎独,则求反之晚明东林、蕺山。"[③]东林讲学,始于顾宪成。议论之风,关乎朝政,因顾曾为朝臣,故其弟子门人与朝中互通声气,议论遂烈,形成党争,至于节气大义,皆成浮名。党祸之争,于国家有百害而无一利。有明之亡,与东林不无关系,故曰厉节,最忌浮名。康有为长兴讲学以东林作为标榜,戊戌变法失败便可想而知。所以长兴讲学,条目列分,虽有抱负,然与学术,自不能与学海堂一类相比拟。

康有为学术地位的建立,始于《新学伪经考》。《新学伪经考》凡十四篇,皆辨古文经学为新莽刘歆伪作,而混乱今古者为东汉郑玄,认为"今文者,西汉世立于学官,若从诗则齐、

鲁、韩,《书》则欧阳、大小夏候,《礼》则《仪礼》、大小《戴记》,《易》则施、孟、梁丘,《春秋》则《公羊》、《谷梁》,与夫齐、鲁《论》。凡此皆孔子真经,七十子后学口说传授。今虽有窜乱,然大较至可信据者也。古文者,毛氏《诗》,孔氏《书》,费氏《易》,《周礼》与《春秋左传》,与其它名古文者及与古文证合者,皆刘歆所伪撰而窜改者也。郑康成不辨今古之真伪,和合今古,杂糅真伪,号为经学集大成,实则伪大行而今文废。于是孔子微言绝,大义乖"[4]。疑古之风始于宋代,辨伪之风始于明代,而证据之昭昭者莫过于清初阎若璩之《古文尚书疏证》。然古之辨伪者不全否定古文经学,即使刘逢禄、魏源、龚自珍鼓吹今文经学者,亦不概否古经。康有为以今文为是,遍否古经,难怪当时人攻讦者甚多。康有为之所以攻击古文经学,其目的"在于借用原始圣经的权威,以打击中世纪经院哲学的权威"[5]。也就是说借用今文经学来打击乾嘉之考据学。或说康氏《新学伪经考》剽窃于廖平之《闢刘篇》。廖平,晚清今文学家,四川井研人,学术六变,为人所讥。而此端公案,世人多有论述。李耀仙在《廖平经学思想述评》中认为,《新学伪经考》虽与《闢刘篇》一些要点雷同,但却有自己的主张,如秦焚六经未尝亡缺,《左氏春秋》出于《国语》,《左氏春秋》系刘歆伪造,此三点为廖平所未发。虽然《新学伪经考》众说纷纭,但此并不能否定康有为的学术水平和学术思想。而我们更为关注的是康有为从陆、王学术向今文经学的转变。

今文经学,特别是公羊学是康有为学术思想的根本所在。公羊学讲究"通三统,张三世",主张"在制度中完善人性",其目的"不在成德而在改制立法"[6],它是一个政治的儒学。西汉的"罢黜百家,独尊儒术",尊的就是今文经学,而提出此口号的董仲舒所宗的就是《公羊传》。所以,那时经学家所谓的争学术,后来慢慢演化成争口食,博士和博士弟子因为都有俸禄可吃。康有为宗今文抑古文必和政治有联系,"戊戌变法"已成明证。当然,我们还可以从其《大同书》看到他的社会理想。"大同"一词出自《礼记·礼运》:"大道之行也,天下为公,选贤举能,讲信修睦。故人不独亲其亲,不独子其子,使老有所终,壮有所用,幼有所长,矜寡孤独废疾者,皆有所养。男有分,女有归。货恶其弃于地也,不必藏于己;力恶其不出于身,不必为己。是故谋闭而不兴,盗窃乱贼而不做,故外户而不闭。是谓大同"。康有为将《礼运》"大同"之思想与公羊学"三世"之思想相互勾通,杂糅释家、诸子及泰西空想社会主义,勾勒出一"太平"、"大同"之社会。理想可谓宏阔,设计可谓条理。不过以当时中国的社会状况,这个设想就显得极为超前,难怪有人讥其为乌托邦式的幻想。

但不可否认的是,康有为在"戊戌变法"之前,他不仅是一个理想主义者,还是一个非常重实行的人。他为自己的理想不遗余力,努力奋斗,直至变法失败,流亡海外。从此理想和政治隔离,呼吁只剩下保皇,呐喊变成了落后,唯一可以"以一贯之"并被世人认可的是他的书法。康有为早在1888年上京赴春闱时即接受沈曾植的意见,留心金石,于1890年写成《广艺舟双楫》一书。如其所言:"吾既不为时用,其它非所宜言。饱食终日,无所用心,因搜书论,略为引伸。"[7]《广艺舟双楫》虽然是一部书法理论著作,但里边不时地贯穿着康有为的今古思想。《体变第四》云:"书有古学,有今学。古学者,晋帖、唐碑也,所得以帖为多,凡刘石庵、姚姬传等是也。今学者,北碑、汉篆也,所得以碑为主,凡邓石如、张廉卿等是也。人未有不为风气所限者,制度、文章、学术,皆有时焉以为之大界,美恶式拙,只可于本界较之。学者通于古

今之变，以是二体观古论时，其政不混焉。”[8]康有为写《广艺舟双楫》时，《新学伪经考》已成，宗今抑古，反对乾、嘉学风的思想成为定式，故其于书法不说南北，而直以今古论之，所以对北碑、汉篆之提倡是以今学为主旨的。《双楫》中所论最激烈者莫过于《尊碑》、《卑唐》两篇，世人讥议者也多在此。然其尊碑，自列种种原由：“晋人之书流传曰帖，其真迹至明犹有存者，故宋、元、明人之为帖学宜也。夫纸寿不过千年，流及国朝，则不独六朝遗墨不可复睹，即唐人钩本，已等凤毛矣。故今日所传诸帖，无论何家，无论何帖，大抵宋、明人重钩屡翻之本。名虽羲、献，面目全非，精神尤不待论。……国朝之帖学，荟萃于得天、石菴，然已远逊明人，况其它乎！流败既甚，师帖者绝不见工。物及必反，天理固然。道光之后，碑学中兴，盖事势推迁，不能自己也。”又云：“今日欲尊帖学，则翻之已坏，不得不尊碑；欲尚唐碑，则磨之已坏，不得不尊南、北朝之碑。”其于《卑唐》亦云：“至于有唐，虽设书学，士大夫讲之尤深，然缵承陈、隋之余，缀其遗绪之一二，不复能变，专讲结构，几若算子。截鹤续凫，整齐过甚。欧、虞、褚、薛，笔法虽未尽亡，然浇淳散朴，古意已漓；而颜、柳迭奏，澌灭尽矣！”又云：“论书不取唐碑，非独以其浅薄也，平心而论，欧、虞入唐，年已垂暮，此实六朝人也。褚、薛笔法，清虚高简，若《伊阙石龛铭》、《石淙序》、《大周封禅坛碑》，亦何所恶；良心世所盛行，欧、虞、颜、柳诸家碑，磨翻已坏，名虽尊唐，实则尊翻变之枣木耳。”大凡学先有主旨者，必然有其所以之根据，此乃章学诚“六经注我”之法。康有为于学术，扬今抑古；于书法，则必尊碑卑唐。就象考据学之衰落，则必有今文学生。帖学在滞凝的状态下，则必有碑派生。这种看法起始于阮元，行之于邓石如，康有为推波助澜而已。不过康有为有学术地位和社会声望，又时代处于变革时期，人心思变，遂所倡导，成为一时之潮流。时人论今日书法之流弊，且委过于康有为，似欠公允，今日之流弊应找今日之原因。

康有为的书法即为其理论之实践，越老越笃。其书所宗多在摩崖《石门铭》、《云峰山刻石》等，取其磅礴。若其紧密，则取之《爨龙颜》、《张猛龙》。融汇贯通，自成康体。后人评其书“静穆虚和，精魄超越”，“古质郁行，拙朴雍容”，或“宽博浑朴，意态雄奇”，“笔墨随意，自然天成”都不失为一种真实的写照。其所以能引领一时之潮流者，源其理论与实践能紧密结合，亦即所谓的“言行一致”。

四

钱穆“言近三百年学术者，必以长素为殿军”[9]，依是若论二十世纪之学术，则必以梁启超为先导。

梁启超（1873-1930）字卓如，一字任甫，号任公，又署饮冰室主人。广东新会人。十三岁入学海堂，先后师从吕拔湖、陈梅坪、石星巢，知段、王之学。十七岁，中光绪乙丑科举人。十八岁，与陈千秋往谒康南海，遂修弟子礼，习陆、王之学。十九岁，请康南海讲学于广州长兴里之万木草堂。自此于《宋元学案》、《明儒学案》、二十四史、《文史通考》得恣涉猎。康著《新学伪经考》，梁从事校勘，著《孔子改考制》，从事分纂。光绪乙未，从康“公车上书”，又开“强学会”，呼吁变法。丙申，《时务报》创刊于上海，梁任主笔，著《变法通义》，声名鹊起，与其师

并列,人称"康、梁"。丁酉,承湖南巡抚陈宝箴、督学江学标聘请,任"时务学堂"总教习。戊戌,奉上谕以六品衔办理京师大学堂、译书局事务,并参与变法。八月政变,流亡日本,先后办《清议报》、《新民丛报》、《新小说》,著《论中国学术思想变迁之大势》、《新史学》,渐与康氏学说分野。并合其著述编成《饮冰室文集》。1911 年辛亥革命后,历任北洋政府司法总长、币制局总裁,财政总长。1917 年,退出政界,以著书讲学为业。晚为清华国学研究院导师。其主要著述有 《新史学》、《先秦政治思想史》、《清代学术概论》、《中国近三百年学术史》、《中国历史研究法》。1929 年亡故后,先后由其学生搜集整理其著述结集为《饮冰室合集》,凡四十册。

梁启超之学说"流质易变",早岁入学海堂,沉溺于文字训诂;从康有为学"尽失其故垒",而宗陆、王及今文之学;中岁后,关注学术之变迁,试图从史学的各个方面予以突破,从而形成他的一套史学研究规范性体系。

梁启超学术体系建立,或言成于与康有为有分歧。而其分歧之一点在于康有为言孔教,梁启超言孔学。"有为谓孔子之改制,上掩百世,下掩百世,故尊之为教主;误认为欧洲之尊景教为治强之本,故恒欲侪孔子于基督。"[10]梁启超则认为:"我国学界之光明,人物之伟大,莫胜于战国,盖思想之明效也。及秦始皇焚百家之语,而思想一窒;汉武帝表彰六艺罢黜百家,而思想又一窒。自汉以来,号称行孔教二千余年兹矣,而皆持所谓表彰某某罢黜某某者为一贯之精神。故正学异端有争,今学古学有争,言考据则争师法,言性理则争道统;各自以为孔教,而排斥他人以为非孔教……寖假而孔子变为董江都、何郡公矣,寖假而孔子变为马季长,郑康成矣,寖假而孔子变为韩退之、欧阳永叔矣,寖假而孔子变为程伊川、朱晦庵矣,寖假而孔子变为陆象山、王阳明矣,寖假而孔子变为顾亭林、戴东原矣,皆由思想束缚于一点,不能自开生面……此二千年保教党所生之结果也。……"[11]是乃,梁启超主张学术自由,而不主张学术独尊,故其于孔学申张孟子:"孔门之学,后衍为孟子荀子两派,荀传小康,孟传大同。汉代经师,不问为今文家古文家,皆出荀卿。二千年间宗派屡变,壹皆盘旋荀学肘下,孟学绝而孔学亦衰。[12]"又析孔学之流变:"一为两汉隋唐注疏之学,即汉学;二为宋明清初之性命理深究,即宋深究;三则是海通双来之谋倡孔教者,即新学"。又著《先秦政治思想史》,将孔学置于道、墨之间:"我国政治思想,自孔、老、墨三圣以后,始画然标出有系统的主张,成为一家言,前此则断片的而已。虽然,后起的学说必有所凭借,然后能发挥广大,故欲知思想渊源,非溯诸三圣以前不可。"又有《中国近三百年学术史》,历述清代学术变迁、流派与成绩。从而由政治呼吁之学术转变为思想研究之学术。

梁启超的学术贡献还在于他提出史学之新观念:"前者史家, 不过记述人间一二有权力者兴亡隆替之事,虽名为史,实不过一人一家之谱牒;近世史家,必探索人间全体之运动进步,即国民全部之经历,及其相互之关系。"[13]又云:"史者何?记述人类社会赓续活动之体相,校其总成绩,求得其因果关系,以为现代一般人活动之资鉴者。其专述中国先民之活动家,供现代中国国民之资鉴者,则曰中国史。"[14]其又著《中国历史研究法》、《中国历史研究法补编》,专论历史研究之方法,包括史料的搜集与鉴别,以及专史的分类与作法。这种历史研究的观点和方法,遂开清末民初史学研究之新风气。

梁启超于政治、学术之余，对书法也极用功。十二三岁时，“在粤秀山三君祠见心老书一楹联，目敛魂摇不能去，学书之兴自此”。心老，即陶濬宣，字心云，号稷山，浙江会稽人。同光间以魏碑体著称于世。马宗霍《书林藻鉴》云：“心云写魏碑，亦有时名”。梁启超在学海堂期间，因应科举，还曾习干禄书法。“我年轻时候，想得翰林，也学过些时候翰林字，到现在总不脱大卷子的气味”[15]。至长兴学舍，受康有为影响，全面关注汉魏六朝书法，尤重汉魏分隶与六朝墓志。戊戌政变后，流亡日本，以读书著书为业，又遍临碑帖。用功之勤，至老不辍。梁启超于书，隶、楷、行、草兼擅，而以行、楷最为独特。其楷书，融欧阳询、褚遂良与六朝墓志为一体，端庄典雅，骏拔多姿。行书则出自《集王右军圣教序》，兼有墓志笔触。梁启超晚年，曾书宋词集联分送学生，多以楷书书之，书与词义，相得益彰，交映成辉，足可见梁书之风骨。与书论，多与其师康南海有异，以阮元“南北书派论”为是。其跋《梁始兴忠武王碑》云：“乾道以前论书者宗帖贱碑，动以山阴法乳，皋牢一切，诚为目论。及碑学渐昌，竞尊魏齐。南碑本自希见，有齿及者，则亦附庸视之。诸家论此碑，多以波磔森恣，谓与北碑同体，其实不然。北碑派别虽多皆归于凝重遒健。南碑仅存数四，莫不流美风华。……故吾以为阮文达南北书派之论，最不可易。”而对南北书派则多注重融合，其《北周华岳庙碑》跋云：“文渊书为北派正传，亦即结北派之局。以后被王褒夺席，于是南北混流，别成新制。隋碑之《龙藏寺》、《元公》、《姬夫人》、《董美人》，是代表也。逮唐，欧、虞、褚、薛，皆调合南北，体制大备。”其于书法尊魏而不卑唐。“翁覃溪与梁瑶峰论书。瑶峰谓熟观《房彦谦碑》，方知率更笔法，覃溪亟许为知言。余谓率更书以险劲胜，笔笔如怒猊渴骥，正以寖馈于汉隶者深耳。魏齐人多以隶之一二笔杂糅入楷，故险而涉怪，乃至于丑。率更化隶为楷，无一笔是隶，无一笔非隶，所以独有千古也”[16]。梁氏书论多见于题跋，据《饮冰室文集》中所录，题跋多达一百七十多种，俱能公平持论。这既是一个史学家具有的品格，也是一个学者应有的态度。

五

晚清岭南学者书家中，可与陈、康、梁相比肩者，所在多有。道光间有吴荣光，同、光时有李文田，皆名重当时，只因官重位显，学名遂被所掩。又有商衍鎏、陈垣等学者，名高在民国，故不累赘。而陈、康、梁为三代学者，前后师徒，对他们的研究，可以透过学术之关系，分析其风格传承与演变，进而可窥见地域风格和书法流派的形成端倪。

学者书法，历来被认为承袭者多，创见者少，其实并不尽然。如康有为，则无论其书法，还是其书论，皆有发明。梁启超虽重于融合，不肆张扬，但风格面目清新。即使陈兰甫不重于书法，意在学术，然其书遒劲朴拙，不与人同。所以学者书法因有学术作支撑，易于思考，所以各有发挥，不少创见。或有以馆阁书法来推衍学者书法者，则顾此而失彼，与学者书法本义相差甚远。故愿有识者注重学者书法研究，此将有益于中国书法的蓬勃发展。

注　释:

① 钱穆《近三百年中国学术史》第540-541页,商务印书馆1997年8月版。
② 同上第663页。
③ 同上第705-706页。
④ 康有为《重刻伪经考序》,见康有为《新学伪经考》399-400页,三联书店1998年6月版。
⑤ 朱维铮《<新学伪经考>导言》,见上书第11页。
⑥ 蒋庆《公羊学引论》第6页,辽宁教育出版社1995年6月版。
⑦ 康有为《广艺双楫舟》卷一《原一书第》,见《历代书法论文选》第754页,上海书画出版社1979年10月版。
⑧ 同上第778页。
⑨ 钱穆《近三百年中国学术史》第703页,商务印书馆1997年8月版。
⑩ 《清代学术概论》,见《饮冰室合集?饮冰室专集之三十四》,第57-58页。
⑪ 《饮冰室合集·饮冰室文集之九》,第55页。
⑫ 王心裁《梁启超读书生涯》第134页,长江文艺出版社1998年2月版。
⑬ 《中国史叙论》见《饮冰室合集·饮冰室文集之六》第1页。
⑭ 《中国历史研究法》第1页,上海古籍出版社1998年12月版。
⑮ 《书法指导》《梁启超文选》(下)第196页,中国广播电视出版社1992年8月版。
⑯ 《碑帖跋·唐房彦谦碑》见《饮冰室合集·饮冰室文集之四十四(上)》第63页。

姚国瑾:山西省教育图书中心

朱九江的书学及其传承

林亚杰

朱次琦(1807—1881)字浩虔,一字子襄,号稚圭,广东南海九江乡人,世称“九江先生”。早岁就读广州越华、羊城两书院。道光十七年(1837)中举人,二十七年进士。咸丰二年(1852)奉诏出使蒙古。同年秋,知襄陵县事,在任上兴利除弊,深受百姓爱戴。次年春去官归里,讲学于礼山草堂凡二十余年。粤督阮元屡聘主讲学海堂,均辞不就。光绪七年(1881)获授五品卿衔,旋卒,终年七十五岁。一生治学,主明理达用,以经世致用为目的,“硕德高行,博极群书,其品诣学术,在涑水(司马光)、东莱(吕祖谦)之间,与国朝亭林(顾炎武)、船山(王夫之)为近,而德器过之”。[①]著有《国朝名臣言行录》等,门人辑有《朱九江先生集》,学海堂刊有《是汝师斋遗诗》一卷。

一

朱九江早年读书于羊城书院,甚得山长谢兰生器重,受其亲炙,书法亦得其传授。康有为在谈到乃师朱九江的书学师承时说:“先生当世大儒,余事尤工笔札。其执笔主平腕竖锋,虚拳实指,盖得之谢兰生先生,为黎山人二樵之传也。”[②]

黎简(1747—1799)号二樵,广东顺德人,乾隆五十四年(1789)拔贡。工诗善画,书法、篆刻皆精。书法直追晋人,中年兼学李邕,晚年多写苏(轼)、黄(庭坚)体。谢兰生(1761—1831)号里甫,广东南海人。嘉庆七年(1802)进士,迭主粤秀、越华、端溪讲席,后为羊城书院掌教。阮元重修《广东通志》,延为总纂。他的诗、书、画皆精妙,画学尤深。其书师法颜平原,参以诸遂良、李邕笔意,以隽永见长,阮元称他“擘窠大字无出其右”。[③]黎、谢二人均生于乾隆年间,谢少黎十三岁,谢之父(名景卿,字殿扬)与黎交往密切。从现存黎简为谢兰生早年所绘《荔枝图》写的题跋,[④]以及黎简在《客馆即事》诗中的自注[⑤]可知,谢对黎是执弟子礼的,谢兰生的书画受黎简的深刻影响。谢在《跋二樵字册》中,对黎的书法备极推崇,仰慕之情溢于言表:“老辈能书者,惟二樵山人执笔最正,每书整襟端坐,悬腕舒徐,一点一撇皆有停顿。与人翰札,虽匆匆应酬,亦不苟作”。[⑥]近年发现的谢兰生《书诀》,[⑦]其中“密指、空掌、平腕、竖锋”和“手软笔头重”的内、外丹之法,与谢的上述跋语所记黎简的执笔、运作方法完全吻合。

从黎、谢二人流传的书迹看,黎书笔底功力极深,具有明显的个人风格,沉着而内蕴,秀逸而舒展,谢书在受前辈影响的痕迹中,别具文人秀雅的气质,富有平淡恬静之趣,与黎简一脉相承。

朱九江师事谢兰生时,得其执笔、运笔及擘窠大字法之真传。谢“尝谓君(朱次琦)曰:‘实

指虚掌，平腕竖锋，小心布置，大胆落笔，意在笔先，神周字后，此外丹也。手软笔头重，此内丹也。’”。[8]朱氏得名师耳提面命，心慕手追，并铭刻于心，把它奉为圭臬，这对他日后的书法实践和教学活动产生了深刻的影响。我们现在看到的谢兰生《书诀》抄本，就是由朱九江的学生陈如岳从朱氏的口授中，记录并保存下来的。谢兰生论书法的结体布置有云："字之紧要处，不外光、方、乌，相生相让，分阴分阳。笔之细者为阳，笔之粗者为阴。一字有两直画者，宜左细右粗"。[9]此语验诸前引朱氏"幽士"一联，可明显看出，他对此奉之为信条，而且在书法实践中身体力行。

近读关殊钞《朱九江先生行谊辑述》，里面刊有已故暨南大学历史系教授朱杰勤先生于30年代发表之朱九江《论书口说》若干则(朱教授称此乃其叔祖祛庐先生之钞本，而祛庐为朱九江之及门弟子)，虽非全豹，然亦可窥朱九江对书学之见解。康有为《广艺舟双楫•执笔第二十》所举朱氏《执笔法》之叙述，与《论书口说》如出一辙，康氏所说的《执笔法》是否即为《论书口说》之论执笔部分，尚待进一步考证。

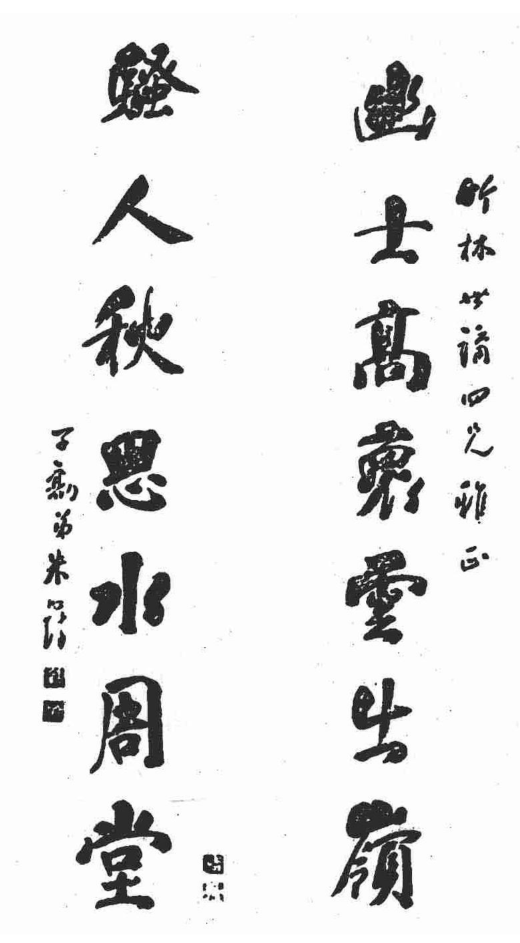
朱氏书学直接得之于谢兰生的传授，还可从《书诀》与《论书口说》两文的比较中得之：《论书口说》述执笔、运腕、结字、用墨之要，均与《书诀》略同，有的地方连文句亦相仿佛。今列表揭之，以明传承关系：

谢兰生《书诀》	朱次琦《论书口说》
①密指，空掌，平腕，竖锋，外丹也。手软笔头重，内丹也。小心布置，大胆落墨，意在笔先，神周字外。	①实指虚掌，平腕竖锋。"手软笔头重"五字最为重要。结字之法，小心布置，大胆落笔，意在笔先，神周墨后，数语尽之矣。
②执实笔，则力止在笔管。写多的，手即强。执松笔，则力注于毫端，运笔流利。	②故执笔要死，运腕要活。故古人云：指欲死，腕欲活，管欲碎，唯平腕竖锋而后能。
③字无一笔可以不用力，无一法可以不用力。气势在胸中，流露于字里行间，或雄壮，或纡徐，不可阻遏。	③古人之字常有几尺至一丈者，若徘徊顾望，便为字所困，元气无力，须鼓起全气，大胆落笔。所谓见笔不见字，方能一气贯注。
④墨淡则伤神采。东坡用墨如糊，云须湛湛如小儿目睛乃佳。古人作书，未有不用浓墨者。晨起即磨墨汁升许，而弃其余滓，所以精彩焕发，经数百年而墨光如漆，余香不散也。至董文敏公，始以画法用墨，初觉气韵鲜妍，久便黯黯无色。	④研墨之法，清晨早起汲井泉，用文武手，不徐不疾，足供一日之用。所用之墨，取其上，弃其下。苏东坡云"湛湛如小儿目睛"，故古人之墨迹经数百年而光亮如漆。乃至有明董其昌则用写画之法写之，每用淡墨，当时亦觉新秀，而阅时既久，黯淡无光，故尤以浓墨为贵。
⑤小楷之妙，笔笔要有意有力。径寸以外之字，尽力送足，使笔笔有准绳，乃可以次收小。	⑤大字束令小，密而无间；小字展令大，宽绰有余。

二

朱次琦从学生时代即显露其对书法的悟性和非凡的潜质，谢兰生曾褒扬他这位得意门人说："书虽小道，非俊悟者，不能通其意，吾友教岁数百人，饶此学者，生而已。"⑩

康有为对乃师的书法给予了很高的评价："先师朱九江先生，于书道用工至深，其书导源于平原(颜真卿)，蹀躞于欧(阳询)、虞(世南)，而别出新意。相斯(李斯)所谓鹰隼攫搏，握拳透爪，超越陷井，有虎变而百兽跧气象。鲁公之后，无其伦比，非独刘(墉)、姚(鼐)也。元常(钟繇)曰'多力丰筋者圣'。识者见之，当知非阿好焉。但九江先生不为人书，世罕见之。吾观海内能书者，惟翁尚书叔平(翁同和)似之，惟笔力气魄去之远矣!"⑪刘墉和翁同和皆为清代书法大师级人物，又同是宗法颜真卿。康有为对二人的书法本已十分推崇，而称朱氏之书远胜刘、翁，其中难免有对乃师过于溢美的成份，但从朱氏传世的书迹来看，其书多力丰筋，极为雄浑苍秀；作字讲究笔力结体，注重书法强劲的腕力和雄健的骨力，呈现出泱泱雄强大气，品位甚高。这些对康有为日后的书风及其尊碑、倡碑的理论均产生了直接的影响。



朱次琦　行书七言联(广东省博物馆藏)

朱次琦是晚清大儒，生平不喜为人作书，加上他不慕荣名，晚年对自己毕生的著述，以为"无益于后来之中国，故当易箦之际，悉焚其稿"，⑫所以传世书迹不多，即遗墨，亦多为书稿笔记、文章评语及便条简札之属，人得其寸纸只字，视如珍宝。40年代出版的《广东文物》一书，著录朱氏墨迹11种，已是一时称盛。该书记载：1940年在香港举办的"广东文物展览"，曾展出过朱氏写的一副对联，联文"入则孝，出则悌，守先生之道，以待后学；颂其诗，读其书，友天下之善，尚论古人"。这副长联是当时所有展品中最引人注目的一件。不仅当年的《国民日报》、《越华报》、《华侨日报》等新闻报道中曾给予突出的介绍，而且在展览举办者组织的征文比赛，获前10名的文章中，竟有6篇提及这件高悬于展览大厅楹柱上的长联，且评价都甚高。观众在2000多件文物精品中，对此联留下了特别深刻的印象。文章称颂朱九江长联"笔力气魄，自有其过人处"、"墨迹浑厚"、"笔致虚和，与钟元常相近"、"雄浑恣肆，比美刘墉"⑬……可谓好评如潮。然而这次展览距今已过去半个多世纪，当时又适逢抗战时期，50多

年来，社会已经变迁，当日展出的那些朱九江的书迹手稿，恐怕已存世无多，朱九江的那副长联是否尚在人间，亦不得而知了。

此外，朱氏传世墨迹尚有广东省博物馆藏行楷对联、广州博物馆所藏行书笺(原邓又同藏)及《广东代代名家书法》所刊《淡泊斋记》行书稿本。1976 年，香港关殊钞先生编撰《朱九江先生行谊辑述》时，搜求诸家所藏朱九江墨迹得 10 余种，其中主要有朱九江自书诗稿册页残本（关氏少石书室藏）、楹联“读画客疑寒具手，论书僧有折钗评。”(朱祖涵藏)、《朱氏传芳集•凡例》稿和《朱氏家谱•艺文谱》稿合壁长卷(朱九江先生纪念堂文物馆藏)、五言律诗扇面、《送肖铁珊之粤序》长卷(朱朗星藏)、致亦荀函(张镜池藏)及笔记、便笺、批语等。又《礼山草堂绪余》一书(何曼庵丛书之六，1984 年刊)亦收有朱氏手稿及文章评语多件。据“读画”一联边绫之上岑行索题跋称，九江先生每书一联必有记录，其生平所书只得八联而已(一说为十三联)。除上举三联之外，据笔者所知，尚有朱氏写于道光二十七年(1847)的一副行楷八言联，联文为：“是训是行绳其祖武，克勤克俭诒厥孙谋。”(九江下西管理区藏)康有为特别赞赏乃师的大字榜书，称其“雄深绝伦，不复知有平原矣。”⑭

三

在朱次琦的众多弟子当中，最著名的有康有为、简朝亮(顺德人，近代著名学者)、梁耀枢(顺德人，同治辛未科状元)诸人，康、简、梁皆擅八法。康有为(1858—1927)字广夏，号长素，广东南海人，光绪乙未(1895)进士。他不仅是中国近代史上家喻户晓的维新派首领人物，同时又是中国书法史上开一代风气的大书家。他 18 岁从学于朱九江之门，“其理学政学之基础，皆得诸九江”，⑮其书法亦得朱九江真传。康有为自幼学书，但因“家无佳拓，久之不能工”。⑯进入礼山草堂后，随朱师从执笔学起。朱氏耐心给弟子讲解执笔和运腕之法，并把自己精心收藏的碑帖珍本提供给学生临习研读，向学生推崇邓石如篆书书法，使康有为大受教益。尔后，康有为到了北京，日游厂肆，购得汉、魏、六朝、唐、宋碑版数百本，认真进行研究，乃“翻然知帖学之非。”⑰后来他的书法形成一种笔势豪健、意度雄深的书风，世称“康体”。以魏碑用笔和体势为主，兼具篆隶笔法和行书的体格，笔力雄健，气势奔放，神采飞扬，表现出深厚的书法功底和质朴宕逸的艺术追求，他的书学著作《广艺舟双楫》，一名《书镜》(在日本出版时易名为《六朝书道论》)，是继阮元和包世臣之后，从理论上对碑学进行系统的总结和阐发，成为近代最具影响的碑学专著。

在康氏的及门弟子中，早期有梁启超；晚年有徐悲鸿、刘海粟和肖娴。梁启超(1873—1928)为广东新会人，18 岁受业于康氏万木草堂，后来与康有为一起领导维新活动。梁氏书法受康有为“扬碑抑帖”理论的影响，⑱但他所选择的是碑、帖结合的道路。其结字取魏碑中扁方的体势，再融进欧阳询的楷法，以方笔为主，横竖画下笔方峻，收笔圆润；撇捺伸展，得《张猛龙碑》神韵，有些撇画向上回锋收笔，横画有波磔，具有浓厚的隶书意味。徐悲鸿(1895—1953)为江苏宜兴人，著名绘画大师。20 岁在上海与康有为认识，康氏十分器重徐的才华，把自己珍藏的碑帖和法书原作供徐研习，并指导他临写《经石峪》和《石门铭》。其书法略取康

意，使转沉郁，顿挫有力，体势伟岸，宽舒有道。刘海粟(1895—1994)为江苏常州人，著名书画大师。25岁从康有为学书法，在康的指导下，精研北碑，并上溯金文、石鼓。“(康有为)尝作大幛楹联示范”。[19]刘的书法，造诣极深，融篆隶于行草，豪迈狂放，意气奔腾，满纸云烟。肖娴，字稚秋，号枕琴室主，1902年生于贵阳，早年随父寓广十余年。幼承家学，有“粤海神童”之誉。15岁时临写《散氏盘铭文》，极为康氏称道，赠诗云：“笄女肖娴写散盘，雄深苍浑此才难；应惊长老咸避舍，卫管重来主坫坛。[20]后来列康氏门墙，得康氏亲授，主要着力于“三石一盘”(即《石鼓文》、《石门颂》、《石门铭》及《散氏盘》)。其书法体现了康氏隽雅雄强的气势，笔调洒脱大方，雄奇跌宕，形成高古苍拙的独特风貌。

以上康门四家，或为诗人、学者，或为书画大师，他们都不同程度地受过康有为的指授，得其亲炙。尽管他们的书法各有自己独特的艺术风貌，但他们受碑学的影响是显而易见的。清季以来倡碑之风大炽，在他们的书法中烙下了深刻的印记，并直接薰染了当代的中国书坛。

注　释：

① 《康南海自编年谱(外二种)》，中华书局1992年版，第6页。

② ⑯ ⑰ 康有为《广艺舟双楫·述学第二十三》，上海书画出版社1981年版第218、219页。

③ 《清史列传》。引自马宗霍《书林藻鉴》卷12，文物出版社1984年版第416页。

④ 香港中文大学文物馆藏谢兰生《荔枝图》，上有黎简代谢景卿(兰生之父)书写的题跋：“正夫嘱儿辈画此，云隐翁谢景卿题，二樵山人书字。”见广东省博物馆、广州美术馆、香港中文大学文物馆合编《黎简谢兰生书画》1993年版，图版2.01，第183页。

⑤ 黎简《客馆即事》第三首自注：“云隐近令其中子(即谢兰生)摹《江乡春色图》(黎简面赠谢兰隐——引者)，好事者传余得意之作。”见苏文擢《黎简先生年谱》，香港中文大学1973年版，43页。

⑥ 谢兰生《常惺惺斋书画题跋》，澳门文集图书公司出版卷下，第26页。

⑦ ⑨ 谢兰生《谢里甫先生书诀》(简称《书诀》)，钞本，友人杨永权先生所藏，承以复印本见赠，附此致谢。

⑧ ⑩ 谢兰生《书诀》钞本所附《朱九江先生年谱》。

⑪ 康有为《广艺舟双楫·行草第二十五》，上海书画出版社1987年版，第235页。

⑫ ⑮ 梁启超《康有为传》。见《康南海自编年谱(外二种)》，中华书局1992年版，附录，第240页。

⑬ 见《广东文物》，上海书店1990年影印版，卷五《学生征文》第2—34页。

⑭ 康有为《广艺舟双楫·榜书第二十四》，上海书画出版社1981年版，第226页。

⑱ 见康有为在梁启超《双涛园读书》诗的手稿上所作批语：“知能用墨。笔意之震顿含

蓄亦合古分意,此即学分隶之益"、'幽'字极佳,有分书意。"、"合古分意"。转引自《中国书法全集》荣宝斋1993年版,第78卷,图版4.1。

⑲ 刘海粟《康有为先生墨迹(之五)·序》,河南美术出版社1991年版。

⑳ 引自俞律《能将笔法追刀法》,见《肖娴书法选》,人民美术出版社1995年版,第30页。

(原载《学术研究》1996年第四期)

林亚杰:广东省政协

陈澧与书法篆刻

李绪柏

笔者因近来撰写《陈澧评传》一书，接触到一些陈澧与书法篆刻的有关史料，拉杂写来，意为同仁提供一些线索。大雅君子，不吝赐教。

一

陈澧是清代广东著名学者，字兰甫，一字兰浦。广东番禺人。道光举人。读书处曰东塾，学者称东塾先生。六应会试不中，大挑二等，选授河源县学训导，两月告病归。从此绝意科名仕宦，以著述终生。陈澧学问渊博精深，著述宏富，著有：《汉书地理志水道图说》、《切韵考》、《声律通考》、《汉儒通义》、《东塾读书记》等，久享盛誉，蜚声士林，海内仰为儒宗。

陈澧年轻时爱好广泛，他在与友人信中说："是时年二十六矣，嗜好乃益多，小学、音韵、天文、地理、乐律、算术、古文、骈体文、填词、篆隶真行书，无不好也，无不为也。"[①]后听从友人劝告，乃稍稍减省，专意于经史之学。

陈澧读书私塾时，10岁左右即开始学习书法，他写道："吾读书点句，胡仁山教我也。仁山者，余受业师郑竹泉先生之甥。余九岁、十岁受业于先生，仁山年二十许，常来书塾，仁山能学王右军、赵松雪书，先生命写字授余学之。"[②]这是陈澧最早学习书法的开始。

陈澧爱好书法，下过苦功，篆隶真行草皆能为之，而尤喜篆书。陈澧学习篆书，主要师法《石鼓文》和《琅邪台刻石》，他在札记中写道："道光辛卯岁，余初学篆书。张小篷入都应顺天乡试，托其过杭州买阮刻石鼓文。"[③]辛卯即道光十一年（1831年），时陈澧22岁，乡试还未中举，肄业粤秀书院。陈澧学习篆书，临摹最多的当数《琅邪台刻石》了，这一点，他的门人弟子文廷式讲得最清楚了，他说："师作篆，专以《琅邪台刻石》为法，平生临摹不下三千通。"[④]于此可见其用心之专，用力之勤了。正因为如此，所以陈澧也以篆书见长，为世人推重。

以后陈澧又开始学习隶书，在开始临摹碑帖上，走过一段弯路。他后来写道："昔余学隶书，临《史晨碑》，久而不得其法。黄石溪先生云，当学《百石卒史碑》。余从其言，临摹数日，觉有规矩可循矣。老辈之言，良可佩服。"[⑤]

学习书法，尤其对于初学者来说，开始临摩何种碑帖，从何入手，有难易迟速之别，大有讲究。陈澧学隶书得益于黄石溪的指导，以后他又将自己的心得体会传授给后进士子，康有为回忆说："得北宋拓《醴泉铭》临之，始识古人墨气笔法，少有入处，仍苦凋疏。后见陈兰甫京卿，谓《醴泉》难学，欧书惟有小欧《道因碑》可步趋耳。习之果茂密，乃知陈京卿得力在此也。"[⑥]即是一例。

黄石溪即黄子高,字叔立,番禺人。少以词章擅名,年 20 补县学生员,屡困乡闱。道光十年(1830),督学翁心存以《南海对》试诸生,子高立就千余言,督学惊异,许以旷代逸才,谓足与扬州汪中《广陵对》并美,拔优贡。后被举为学海堂学长。生平留心掌故,考证金石,藏书甚富,率多异本,一一手自校勘,务为朴学。善书法,尤精小篆,用笔如铸。所作小篆,酷似唐李阳冰,时人得其书,珍如拱璧。年仅 46 而卒,士林惜之。著有《续三十五举》,为岭南少有的书学论著。

黄子高篆书在清代广东书坛独步一时,广东著名学者、诗人张维屏在《松轩随笔》中说:"粤东二百年来,篆书当推石溪,石溪作古,当推兰甫。"[⑦]此语既指出了黄子高在广东书坛的独特地位,又点明了陈澧与黄子高的师承渊源关系。而陈澧本人对黄子高则更为推崇。沈泽棠在《忏庵随笔》中说,"兰甫师又尝称本朝篆书,以吾粤番禺黄石溪子高为第一,闻者或以为溢誉。"[⑧]沈泽棠所记或为传闻,而陈澧曾在文章中论及黄子高时,说他"精小学,善篆书,为当代最。"[⑨]可见陈澧对黄子高乃衷心敬佩,并非虚言泛誉而已。

由于勤学苦练,加之聪明颖慧,善思善悟,陈澧的书法日臻成熟,逐步形成自己的风格,具有独到功力,为时人所推崇。清代著名学者戴望在寄陈澧的信中说:"极爱先生书法,浑朴古雅,有亭林、竹垞遗风。敢请作一小幅或扇头见赐,以当晤对,则更足以惬鄙人仰止之怀矣。"[⑩]"浑朴古雅",是对陈澧书法精神风格的最好概括。

到了近现代,陈澧遗墨,更为后人,尤其广东士人所宝贵,如著名史学家陈垣,"素喜东塾墨迹,藏弆逾百本。"[⑪]广东著名书法家麦华三曾全面评价陈澧书法,谓其篆书"茂密雄强,直追斯相。所作篆书联,大有《琅邪台刻石》遗意。"[⑫]并认为陈澧之精于小篆,由于致力于《说文》之学,故其所作,皆有根据。这是极有见地的评价。又说陈澧隶书"亦甚朴茂",尝见其"钱庵"二字,字大盈尺,用笔厚重,有《受禅表》遗意。并说陈澧行草书"传世尤多,以余所见,当以石光瑛所藏四屏为最得意,书宗率更,参以东坡,于烂漫之中,饶挺健之势。"[⑬]推崇可谓不遗余力。

但陈澧对自己的书法却很不满意,他在札记中写道:"性好古碑版书法,而无暇学之,而时人每以纸绢索书,遂亦应酬挥洒。然无笔力,无功夫,安得谓之善书?每为人作书,辄自烦恼,以为何苦为人役也,时欲焚笔砚耳。"[⑭]又说:"有索书者,则书字,不临写古人书矣,以为不得已应酬而已。"[⑮]由于陈澧是著名学者,社会地位高,声名遐迩,故应酬极多,太多太繁,应接不暇,这固然令人烦恼,但也正反映当时人对陈澧书法的强烈爱好。

二

陈澧爱好书法,因而自然而然地连带喜好金石文字和碑版书帖,曾有诗云:"我生夙好金石文,上穷斯籀下隶分。"[⑯]所以他平时颇留心于搜集名碑摹拓,如:《石鼓文》、《琅邪台秦篆诏书》、《阁帖》、《绛帖》、《逐启諆鼎铭》、《天发神谶碑》、《升仙太子碑》 等。此或自己购买,或托人搜集,或友人馈赠,也有亲自摹拓者。如会试过无锡惠山,拓"听松"二篆及行楷题记;又咸丰二年(1852),陈澧第七次会试不第,独归,过曲阜,谒孔林,手拓孔林二坟坛汉篆

以归,等等。但陈澧为一介寒儒,囊中羞涩,不能恣意搜求,谈不上是什么金石鉴藏家,经师余事,只能算是爱好而已。

陈澧不但爱好搜集金石彝鼎铭文碑拓,而且还能鉴别其时代真伪,对历史上的一些舛误疑难,作出自己独立的是非判断。例如:

江苏无锡惠山寺,有石床在殿前月台,顶侧有“听松”二篆,相传为唐李阳冰笔。前人或谓“此二字苍润有古色,非阳冰不能作。”或谓“世间所传阳冰书第一。”其右有楷跋十数行,为宋人张回仲题。陈澧细读跋文,考证出“听松”乃宋人之笔,所谓李阳冰书者,乃方志无稽之谈。他说:“余过惠山,拓而读之,乃知世传二篆为阳冰书者,非也。”[17]

又如,广州府学明伦堂所藏《石鼓文》,为咸丰三年(1853)汉阳叶志诜以浙江鄞县范氏天一阁藏本摹出勒石,但陈澧认为这是欺人之谈。因为陈澧曾经托人在杭州买过阮刻《石鼓文》,第十鼓蠹缺数字,乃拓广州府学叶刻本第十鼓装于后。一对比,陈澧即发现“叶刻即以阮本摹刻者,其跋云摹天一阁本者,妄语耳。”[18]所以后来陈澧一再说:“府学明伦堂《石鼓文》之谬,贻笑海内,须作家藏《石鼓文》跋,说此刻之谬。曾告乡人去之而无应者。”[19]

除此之外,陈澧还亲自出资出力,将一些珍贵的名碑拓本临摹勒石,以供青年士子学习书法之用。他认为,“天下石刻最古而无疑义者,惟《琅邪台秦篆诏书》,独完存于世,拓本难得。”陈澧以前曾购得一本,十分珍爱,“适得百年前断碑无字者,其石坚厚无匹,乃刻而置之学海堂。近日广州人士多学篆书者,可以得秦篆之法矣。”[20]类似举措还有不少,如重刻《琅邪台石刻》后,陈澧复以余石摹泰山秦碑残字、孔林二坟坛石刻二种,并有题记云:“孔林二坟坛汉篆最古,岭南难得拓本,故摹刻之。陈澧题记。”[21]又咸丰十年(1860),陈澧以俞文诏(字梧生)手摹旧拓《天发神谶碑》,重刻于石,嵌置学海堂壁间,俾供传拓,嘉惠林。[22]并有《重刻天发神谶碑以诗纪之》诗,[23]这是陈澧在普及书法知识方面所做的公益事业之一,推动了广东书学的发展,值得后人仿效学习。

三

陈澧对于书法,也有不少精辟的见解,散见于他的文章、书信和读书札记之中,最集中者为:《书法杂说》、《书字说》、《与马觉渠论字学书》以及《摹印述》等。所论范围比较广泛,归纳起来,陈澧主要论述了以下几方面的问题。

其一,关于书法渊源流传演变的论述。

陈澧说:“篆书碑版以《石鼓文》为最古,相传以为周鼓,盖籀文也。其字大小不等,方圆斜整不拘,然有疑为宇文周时物者。惟秦碑实为小篆之祖,今传于世者,有《琅邪》、《泰山》二碑,残字《绎山碑》亦有宋人刻本。《绎山》前段韵语,字体皆方,后段诏书及《琅邪》、《泰山》残字(二碑残字亦皆诏书),皆稍圆。至汉碑篆书则多方体,有颇近缪篆者。吴《天发神谶碑》更方而有棱,峻厉极矣。唐李阳冰书则纯用圆转之笔,宋僧梦英、郭忠恕皆阳冰嫡派。”[24]

这里,陈澧将籀文,尤其是小篆的渊源流传经过和特征叙述得简明清楚,一目了然。

此外,陈澧还着重阐明了真书即楷书脱胎于隶书的演化过程,他说:“汉时通行者,隶书、

章草二体也。以章草之笔作隶书，则成真书。世人但知真书出于隶书，不知兼出于章草也。”㉕

总之，陈澧认为，以章草之笔作隶书，是真书起源的关键所在，表明陈澧对真书、楷书的起源演化有自己独到的见解。

其二，关于篆隶楷体等书写方法的论述。

陈澧说：“篆书笔画，两头肥瘦均匀末不出锋者，名曰玉箸，篆书正宗也。其垂笔末渐肥大，如汉《尹宙碑》额；或出锋，如《天发神谶》者，皆非小篆正派。”㉖这是专讲篆书笔画的。

又说：“楷书笔锋全露，隶书稍藏，篆书更藏，然锋虽藏而意仍在也。其有起有应，正与隶篆同，如艸字，两屮形体虽同而精神则左右相顾，即艹字旁两笔亦然，并非两边如一，有似印板也，非深于此道者不能知也。”㉗这是主讲楷书笔锋书法的。

其三，关于纠正前人某些错误的论述。

陈澧说：“戴桐《六书故》，象形之字，多由臆造，考之古钟鼎之文，多无之。”

又说：“《兰亭序》崇字，山下有三点，盖先误作巖字，至□□作三点乃觉之，遂不改而加宗字于下，此草稿故不嫌其误，如快误作怏，亦不改也。”㉘

又说：“《阁帖》右军书不尽佳，多是赝作。”

又说：“坡公行书，常有讹字，董香光尤可笑，盖全不识六书故也。”㉙以上是举例讲书法、书字之误，并辨别一些帖书的真假讹误。

其四，关于书法体势、笔气等问题的论述。

陈澧说：“真书有篆隶笔气则高古，篆隶有真书笔气则庸近，犹时文有古文气则佳，古文有时文气则不佳也。此隶书所难写也。”这是以文气来比喻笔气，追求高古雅正。

又说：“凡篆书，结字用笔，不得似隶书，不得似真书，不得似行草书，不得似钟鼎文，不得似印文，似此数者虽绝佳，不为正宗。”㉚

又说：“隶书所以难好者，以向来熟悉真书，虽作隶书，终不脱真书蹊径也。篆书去真书虽远，然犹未免沾染，况隶书乎？此造微之论，今夜忽悟得之。癸酉重九夜四鼓书。”㉛癸酉即同治十二年（1873）。陈澧自以为隶书难写在于熟悉真书，以此为造微之论，颇以此自诩，不无得意。

四

陈澧善书法，喜金石文字，也喜欢刻印，自言：“余自幼喜刻印，后以惜目力不为也。”㉜又说：“余昔时笃好摹印，今眼昏不能刻矣。”㉝陈澧喜刻印，与当时广东社会文化氛围不无关系。

广东著名女学者冼玉清说：“吾粤鉴藏之风，嘉道后始盛。大抵游宦京沪者，受彼都风雅之影响，始事蓄聚。”㉞陈澧妻兄潘正炜，为广东著名鉴藏家，其“听帆楼”收藏书画彝鼎印章甚富，中有古铜印1700余方，皆得自其伯父潘有为之“看篆楼”。潘有为是清代广东著名鉴藏家先驱之一，他是陈澧岳父潘有度之兄。因此，受姻亲关系及当时广东鉴藏风气的影响，陈

澧喜爱刻印便不足为奇了。他常与同道交游切磋技艺,其中与孟鸿光来往最多,受其影响也最大。

孟鸿光,字蒲生,自号绿剑山人。道光举人。其先世山西,生于粤,遂为番禺人。幼聪敏,好小学及金石文字,能为篆隶书,尤善刻印。道光十七年(1837),陈澧馆于张维屏家,其子张祥晋从学,恰好孟鸿光居附近,故陈澧每夜造访,二人常长谈至夜深。在孟鸿光的影响和指导下,陈澧刻印技术大为长进,“绿剑山人善妙词,即论摹印亦吾师。”[35]可见陈澧是将孟鸿光作为自己的刻印之师看待地。而孟鸿光也将陈澧作为自己的赏音知己,“蒲生每刻印得意,辄曰,令陈兰甫见,当识此耳。”[36]

陈澧刻印,角石骨玉皆有,尤喜铜印,常言:“余爱铜印。”[37]现存陈澧书帖文稿中所钤印章,如:“陈澧”、“陈澧之印”、“兰甫”、“陈氏兰浦”、“在此山斋”、“己卯年七十”等,多为自刻,皆精妙绝伦,为行家所叹赏。所谓“琢白填朱,并皆佳妙,真是置于汉印之林而无逊色。”[38]《广东文物》卷二载有陈澧手篆印稿八方,其中有“胡锦燕印”、“胡氏苏门”、“苏门”等,旁有注文曰:“用”、“不用”、“仿汉印”、“可刻浙派”等等,这是陈澧为他人刻印的佐证,但由于资料所限,许多其他有关具体情况不得而知。

陈澧不但喜欢刻印,而且深于摹印之学,对冶印史上的流派渊源、风格异同、藏印掌故等等有深刻地了解,有自己独到的见解。这方面的著作有:《摹印述》、《何昆玉印谱序》、《双桂堂印谱序》及《论印五首》诗等。其所撰《双桂堂印谱序》,专述大印,文虽不长,张维屏评论说:“深于篆法,深于印法,又深于汉唐宋元明诸印之源流体制,乃能言之明白洞达如是。老渔识。”[39]于此可见一斑。

陈澧所撰《摹印述》为篆刻专著,自序云:“颙民近欲学刻印,余谓此秦书八体之一,谓之摹印,古人小学之一端也。古摹印既有师法,故文字精雅,为物虽小,而可与鼎彝碑版同珍,后人为之不能及也。不讲小学,不能作篆书、隶书故也。因举古今人论印之论,撮其大略,并渊源于篆书之法,以告颙民。丁未正月兰甫书。”[40]丁未为道光二十七年(1847),时年陈澧38岁。该书陈澧生前未刻,直到光绪中始由广雅书局付梓问世。

《摹印述》共58条,大体分为“字体”与“作字家法”二部分。

关于“字体”,陈澧说:“篆书之体有三,一曰古文(苍颉始作之,周太史籀所作曰籀文,较古文笔画稍繁,亦可谓之古文),《说文》重文所载及世传古钟鼎彝器铭字是也。二曰篆文(秦丞相李斯作),亦谓之小篆(籀文谓之大篆,故秦篆谓之小篆),《说文》正体字是也。三曰缪篆,世所传古铜印字是也。汉《延光》残碑、《张迁》、《韩仁》碑额即缪篆体,汉晋铜器及瓦当文、砖文亦多此体。”[41]寥寥数语,要言不烦,将篆书三体源流叙述阐释得一清二楚,真真当得上简明扼要,明白洞达之誉。

陈澧认为,“摹印以缪篆为主,而缪篆仍当以小篆为根本。”[42]这是非常正确的观点。又说:“作古文篆,当据《说文》所载及《博古图》等书,取其字易识者用之,难识者勿用。”[43]这也是非常中肯的意见,后世刻印者当以为法戒。

关于“作字家法”,涉及到具体冶印篆刻的方方面面,包括字体方圆、笔锋、作印之式、章法、笔法、两面印、道号印、封书印、缺悬、字画疏密肥瘦均匀、重文、朱文、白文、铜印、刀法、官

印、私印、圆印、椭圆印、子母印、印泥、诸家流派……等等，陈澧虽自称是撮举古今人论印之大略，但在综合概括之中，引申发挥，时下己意，多发前人所未发。

关于摹印史及渊源流派，陈澧在《何昆玉印谱序》中，有一简明扼要地概括，他认为，“汉以八体试学童，而摹印为一体，以此知汉印所以精善者。其时以试士，士皆习之。”[44]因此摹印当以汉印为宗。他认为汉印字体在篆、隶之间，即缪篆，汉《延光》残碑、《三公山碑》、《裴岑纪功碑》和《张迁》、《韩仁》二碑额即此体。“后世此体不传，元人始以小篆刻印。论印则小篆为变法，论书则小篆为正宗，此可谓善变者。”[45]充分肯定元人在冶印史上的重要地位。又说：“近时乃一便而为凌厉险仄，求之古印、古碑，往往不合也，而世人多好之，以其出于浙人，谓之浙派。”[46]这里，陈澧以汉缪篆、元小篆、清浙派，作为摹印史上的三大转折，将其发展脉络大体勾勒了出来。

谈到清代广东篆刻，陈澧认为，“吾粤老辈中，黎二樵善刻印，谢云隐尤专门。二樵专用古法，云隐兼元人法，吾友孟蒲生则兼取浙派。”[47]可谓立言不多，但往往一语中的。

由于陈澧深精通金石、书法、篆刻，故他往往能独具慧眼，鉴别真赝。当时有一汉凤纽白玉印，玉印径寸，厚五分，洁白如脂，纽作飞燕形，文曰“婕好妾赵”四字。此印流传经过十分复杂曲折，明“嘉靖间藏严分宜家，后归项墨林，又归锡山华氏及李竹懒家，最后嘉兴文后山得之。仁和龚定庵舍人以朱竹垞所藏宋拓《娄寿碑》相易，益以朱提五百，遂归龚氏。”[48]龚自珍定为飞燕赵后物，而名儒程恩泽、吴荣光则定为钩戈夫人物。此印后归广东绅士潘仕成，视为绝宝，广东名士吴兰修、谭莹等皆有诗颂之，一时传为美谈。但陈澧却持有不同看法，他认为此玉印俗传为赵飞燕印，甚为可笑。他分析考证说：“汉官印无姓名，私印无官衔。私印两面者，一面姓名，一面曰臣某；若妇人亦一面姓名，一面妾某，且汉时妇人，无自称姓而不称名者。此印既云‘婕好’，则不合云‘妾赵’矣；云‘妾赵’，则不合云‘婕好’矣。称妾则当有两面，不合一面矣。且称妾则当云‘妾飞燕’，不合云‘赵’矣。四字而具四谬，作伪者可谓拙矣。其赵字左旁从女，尤不成字。此直当弃置之，乃珍藏之题咏之耶？”[49]

关于此印争论的是非曲折，姑且不论，但由于陈澧精通小学，深于摹印之学，故他的意见值得重视。此事虽小，但陈澧不趋流俗，不人云亦云，敢于独持己见的精神，显得尤为可贵。

注　释：

① ⑮　陈澧：《与陈懿叔书》，《东塾集》卷4。

② ③ ⑱ ⑲ ㉛　《东塾遗稿》，中山大学图书馆藏抄本。

④　文廷式：《纯常子枝语》卷2。，《近代中国史料丛刊》续编第14辑。

⑤　陈澧：《汉乙瑛，请置孔子庙百石卒史碑拓本跋》，《东塾续集》卷2。

⑥　康有为：《广艺舟双楫·述学第二十三》。

⑦　张维屏：《艺谈录》卷下。

⑧ ㉚　沈泽棠：《忏庵随笔》卷1。

⑨　陈澧：《黄鸿逵哀词并序》，《东塾集》卷6。

⑩ ㉑　汪宗衍:《陈东塾先生年谱》,《岭南学报》第4卷第1期。

⑪ ㉒　汪兆镛编撰、汪宗衍续补:《陈东塾先生诗词》卷首,[香港]崇文书店,1972年。

⑫ ⑬　麦华三:《岭南书法丛谭》,《广东文物》下册,第725页。

⑭　《陈兰甫先生澧遗稿》,《岭南学报》第2卷第2期。

⑯　陈澧:《和张南山先生为梁茝邻中丞作商爵诗》,汪兆镛编辑:《陈东塾先生遗诗》。

⑰　陈澧:《惠山听松二字跋》,《东塾集》卷4。

⑳　陈澧:《重刻琅琊台秦篆拓本跋》,《东塾集》卷4。

㉓　汪兆镛编辑:《陈东塾先生遗诗》。

㉔ ㉘　陈澧:《书法杂说》,《东塾续集》卷1。

㉕ ㉙　陈澧:《与马觉渠论字学书》,《东塾续集》卷4。

㉖ ㉗ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸　陈澧:《摹印述》,广雅书局刻本。

㉜ ㉟ ㊲　陈澧:《和张韶台谢孟蒲生刻印并简蒲生八首》,汪兆镛编辑:《陈东塾先生遗诗》。

㉝ ㊴　陈澧:《双桂堂印谱序》,《东塾续集》卷2。

㉞　冼玉清:《广东之鉴藏家》,《广东文物》下册,第982页。

㊱ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼　陈澧:《何昆玉印谱序》,《东塾集》卷3。

㊳　马国权《广东印坛三百年》,载《艺林丛录》第四编,香港1964年出版。

㊽　伍崇曜:《楚庭耆旧遗诗》后集一。

㊾　陈澧:《赵飞燕印辨》,《东塾续集》卷2。

李绪柏:中山大学历史系

胜国遗徽

——广东清遗民书法及其影响

梁基永

1911年的辛亥革命，在中国历史上的意义固然是震动性的，延续了数千年的君主制，终于在形式上告终。相比之下，被黄梨洲称作“天崩地坼”的明清易代，其废革之剧烈仍不及此役。明清之际，广东作为南明小朝廷的重要根据地，出现了不少遗民志士及隐逸书家，在吾粤书史上为重要的一章。而清末民国期间，清之“遗民”却时常被视作保守、顽固的一类群体，为历史及书法史研究者所忽视。

以往在书籍中，提到明末清初之“不食周粟”奉明正朔者，称作“遗民”，而提及民国间之奉清“正朔”者，却多以“遗老”呼之，语气似带贬斥，且怀故国之思者，未必皆老宿，故本文仍统称之为清遗民，且本文讨论之人物，不论在辛亥革命前登仕与否，在民国建立后均为“以遗民自居”者，而入民国后任职（如叶遐庵、梁士诒）俱不在讨论之列。

一、遗民书家

本文所列之遗民书家，拟分为三类，即遗臣、翰苑及私淑隐逸三种，其分类及名称虽为作者所杜撰，然亦颇能概括遗民之区别。书家中成就卓著者（如康南海）不再赘述其书体及生平。

1、遗臣

遗臣者指辛亥前已有一定之功名及官职，且享有威望者，多数为翰苑中人，也有封疆大吏。

邓华熙（1826–1916），字小赤，顺德龙山人，咸丰元年举人，官至安徽、贵州巡抚，工书能画，书宗二王。

陈伯陶（1855–1930）字象华，号子砺，东莞人，光绪十八年（1892）探花，任国史馆协修及云贵等乡试考官，光绪丙午后任江宁布政使。著有《孝经说》、《胜朝粤东遗民录》等。陈为科甲名臣，书法温润参以苏公笔意。晚年居香港，隐然为港中遗臣之领袖人物。

康有为（1858–1927）又名祖诒，字广厦，南海人，朱次琦弟子。辛亥后从海外返国，创办孔教会并任会长，1917年参与张勋复辟，1927年病逝于青岛。

梁鼎芬（1859–1919）字星海，号节庵，番禺人，光绪六年进士，授翰林编修，累官湖北按察使及署布政使。后以奏劾袁世凯被斥。宣统三年，复起为广东宣抚使。辛亥后，充光绪帝之

崇陵种树大臣,卒谥文忠。节庵书法瘦硬通神,别具自家面目,小字文稿等尤为得意。辛亥后喜为人书扇,存世不下千百,多为自书库。

伍铨萃(1863-1933)字叔葆,新会人,光绪壬辰翰林,任湖北郧阳知府,字学梁鼎芬。

汪兆铨(1859-1929)字莘伯,陈澧弟子,光绪十一年举人,任直隶州学正及菊坡精舍山长,书法柔媚。

丁仁长(1861-1926),字伯厚,番禺人,光绪九年翰林,后充翰林侍读及日讲起居注官,书法植骨颜柳,健劲丰腴。为诗坛名宿,书法较罕见。

2、翰苑

所谓翰苑,即在清末时得中进士之遗老,其中大部分为翰林。翰苑遗臣在清遗民中是数量最多,影响最广泛的一群,他们的活动及影响于下文还会再谈到。与遗臣不同的是,他们多数在光绪末年中进士,自甲辰停科举,他们在取得功名后几年便进入民国时期,因此往往只有短期在清廷任职的经历。但在民国时期,却享有甚高的社会地位。以下所列,仅为曾见书迹的遗民。

张其淦(1859-1947),字豫泉,号邵村,东莞人,光绪甲午(1894)进士,授翰林,官至安徽候补道署提学使,辛亥后隐居上海,书法厚重,略参北碑意。

吴道鎔(1853-1935),字玉臣,号淡庵,番禺人,光绪六年进士,授翰林庶吉士及编修,李文田弟子,回粤后历任多所书院讲席。辛亥后致力乡邦文献之纂辑,有《广东文征》二百余卷。

吴氏工楷书,经李文田启迪,上追隋碑,结体宽博圆润,有君子之风。

桂坫(1865-1958),字南屏,室名晋砖宋瓦室。南海人,光绪二十年翰林。官至浙江候补道署严州知府,著有广东地方志文多种,多为辛亥后所作,南屏太史书法秀雅,于秀挺之中别具风骨圆润之致,晚年以卖字这生,作品留传较多。

张学华(1863-1951),字汉三,号㘅斋,番禺人,光绪十六年翰林,历任山西道御史,署山东提学使,江西按察使等,辛亥后避居香港。曾协助吴道鎔《广东文征》。书法善行草,秀逸清雅,有董其昌风韵。

欧家廉(?-1925)字介持,顺德人,光绪乙未翰林,官至湖南道监察御史,书法受杨守敬影响,笔重神凝。

李彝坤(?-1930后),字次甫,顺德大良人,光绪戊戌进士,官广西贵县知县,曾与编《顺德县志》工行书。

何国澧(1859-1937),字定怡,顺德水藤人,光绪乙未翰林,历任国史馆纂修及武英殿协修。著有《古镜妄言》等,工行书。

梁用弧(?-1920年后)字次侯,顺德人,光绪戊戌翰林,散馆改户部主事,张勋复辟时任邮传部左丞,工楷书,书学朱孝臧。

钟锡璜(?-1920年后)字彤阶,南海人,光绪戊戌翰林,散馆授编修。钟氏为民初著名之收藏家,亦能作行楷书。

左霈(?-1925年后)字雨荃,广州驻防汉写正黄旗人,光绪癸卯榜眼,授翰林编修,官云

南丽江知府。左氏书法学欧阳询，笔力险劲，结体严谨。

黎湛枝（1870–1928）字露苑，号潞庵，南海人，光绪癸卯传胪，授翰林编修，强励复辟时，任学部右丞，故溥儒有《怀黎露苑右丞》诗。黎氏工楷书，能作擘窠大字。

商衍瀛（1869–？）字云亭，汉军正白旗人，落籍番禺，光绪癸卯翰林。散馆授编修，后曾任伪满之内务处处长职，工楷书。

区大典（1877–？）字慎辉，号徽五，南海人。光绪癸卯翰林，授编修。辛亥后居香港，讲学于香港大学中文学院及学海书楼等。著有《易经要义》等，工楷书，学《砖塔铭》。

区大原（生卒不详）字裕辉，号季海，南海人，大典弟，二人于癸卯同中翰林，为一时佳话，曾任广东法政学堂监督。辛亥后移居香港，讲学于学海书楼等多年。书法清秀，意兼赵董之妙。今西樵山犹存其石刻。

温肃（1878–1939）字毅夫，顺德人，光绪癸卯翰林。散馆后掌湖北道监察御史。辛亥后仍不忘清廷，丁巳复辟，授都察院副都御史。平素留心乡邦文献，著有《陈恭尹年谱》等十余种，又与黎湛枝等合编《德宗景皇帝圣训》。卒谥文节。

温太史为民国间颇有影响之学者，其书法亦端庄谨严，行书学米元章，流存较多。

赖际熙（1865–1937）字焕文，号荔垞，增城人，少就读于广雅书院，光绪癸卯翰林，充国史馆纂修，后任总纂。辛亥后移居香港，创立学海书楼，弘扬国学，并创立香港大学之中文学系。著有《荔垞文存》等多种。

赖氏书法温雅，略近东坡，小字行楷尤为精到。

周廷干（1852–1936后）字恪叔，顺德龙山人，光绪癸卯翰林，曾与编《顺德县续志》，工楷书。

朱汝珍（1865–1943），字玉堂，号聘三，又号隘园，清远人，年少丧父，励志苦学。光绪甲辰恩科榜眼，授翰林编修。越年奉派留学日本，毕业于法政大学，返国后任京师法制学堂教授，辛亥后长居香港，任各学院讲席，著《阳山县志》、《词林辑略》等。

朱太史书法为典型之馆阁体，端庄清丽，规矩谨严，民国时所书匾至今时可见之。

商衍鎏（1874–1963），字藻亭，号又章，晚号康乐老人，汉军旗人，落籍番禺。光绪甲辰探花，授翰林编修，后毕业于日本法政大学，民国初应德国汉堡大学之聘任汉文教授，1941年回国。

商氏为广东最后之翰林，工书法及画竹，楷书学褚颜，中年后习行草。著有《清代科举考试述录》等。

商氏行书，近有论者评谓“有现代感”，并认为有“新古典主义”之倾向，下文容再讨论之。

岑光樾（1876–1960），原名孝宪，号鹤禅，道号圆净，顺德人，简朝亮弟子，光绪甲辰翰林，入读日本东京法政大学。宣统元年授奉政大夫，历任实录馆协修等职。辛亥后南归，与陈伯陶在罗浮修道。后移居香港，创办成达中学。著有《鹤禅集》等。

岑氏善作大字榜书，今香港之利舞台、保良局等仍存其所书大字楹联，取法赵子昂，圆浑遒劲。

江孔殷（1865-1950），字少泉，号霞公，南海人，吴道镕弟子，光绪甲辰翰林，后捐江苏候补道，与两广总督张鸣岐交好，委派为广州乡督办。长居广州河南之太史第，以美食著称。工行书，仿其师吴氏笔意，而特展长其体。

龙建章（1872-？）字伯扬，顺德人，甲辰科进士，历官至贵州巡按使，书法学颜体，近何子贞。

曾习经（1867-1926），字刚甫，揭阳人，光绪十五年进士，工诗，为岭南近代四家之一，书学魏体，有奇崛之趣。

3、隐逸与私淑

隐逸遗民，是指辛亥后隐居不仕，以教学等为业的读书人，他们通常拥有较高之学术声誉，但并非科甲中人（仅有少数为举人、监生等出身）。私淑遗民是指因心怀故国而以遗民自居者，这类遗民中既包括因家族关系而心怀清廷（如李孔曼、戴鸿惠等），也有思慕前朝的商人，如陈子丹等。这类遗民虽在社会上影响不及翰苑中人，但仍有不少杰出之士。

简朝亮（1851-1933），字季纪，号竹居，顺德人，朱次琦弟子，毕生以著书教学为业，学生如黄节等皆其著者。平生志行高洁，民国二年袁世凯命人至粤往问，简氏乃避居香江。简氏不仅育成甚众，著述亦极丰，有《读书堂答问》等十余种，与康南海之万木草堂并称。

简朝亮不轻为人作书，乃学其师朱次琦之风格。其行书骨气遒劲，大气磅礴，非书匠所能及。

苏若瑚（1856-1917），字器甫，号简园，顺德伦教人。举人出身，李文田之弟子，精研碑帖，书风亦学仲约之魏碑，深厚壮柔。

罗濂（1862-1941），字云翘，号勺庵，顺德大良人，诸生，著有《罗云翘诗文集》等，书学苏轼及米元章，饶有大气。

龙令宪（1868-1938），字渚惠，顺德大良人，龙元任孙，李文田之婿，监生，善行书，学何子贞笔意。

龙应奎（1873-？）字壁侯，顺德大良人，光绪举人，候补内阁中书，善草书。

伍文祥（生卒不详），字少云，顺德水藤人，光绪癸卯科举人，行书学苏东坡。

连作霖（生卒不详），字雨朝，顺德大良人，光绪辛丑举人，拣选知县，楷书学颜真卿。

刘凤贞（光绪间-1940 后），新会人，光绪秀才，辛亥后居香港，以卖字为生，各体皆能，又擅仿薛稷体。约卒于香港沦陷中。

叶观盛（?-1950 年后），吴道镕弟子。书法得吴氏真传，辛亥后居香港，与江孔殷、陈洵等同游，港中招牌多见其手笔。

陈子褒（1862-1922），号耐庵，新会人，与康有为同科中举，后为康氏弟子。辛亥后于港澳两地办校，习字课每自书字楷，供学生临摹，书承康氏之余绪。

汪兆镛（1861-1939），字景吾，番禺人，光绪十一年优贡生，十五年举人。汪氏为近代著名之学者，受业于陈东塾之门，著《岭南画征略》等。书法谨严，丰腴浑厚。

杨寿昌（1866-1938），字果庵，惠阳人，光绪举人，梁鼎芬弟子，历任中山、岭南二大学教授，有《东庵笔记》，工小字楷书。

苏宝盉（1861-1938），字幼宰，顺德人，若瑚子，光绪丙午贡生，能承家学，书学李文田。

冯愿（1868-1943），南海人，约活动于辛亥至抗战前，工诗词及书法，亦能作篆书。

吴荃选（？-1919年后），号文庵，南海人，吴荣光之孙，举人，授内阁中书，辛亥后自号岭表遗民，书学吴荣光，时参以何绍基体，善用浓淡墨。

戴鸿惠（?-1919年后），字蔼天，南海人，戴鸿慈三弟，贡生，工诗。戴氏书法别出新意，点划往往故意拖长，实民初之"前卫书风"也。

李宗灏（？-1916）字煮石，南海人，李文田弟子，金石家，著有《谤书逆案》等多种，书法亦学李氏之魏体。

邓本逵（生卒不详），原名仪，字用甫，邓华熙子，书学北碑。

李渊硕（生卒不详，活动于抗战前），字孔曼，李文田子，后入道罗浮，道号圆虚。书法峭硬，别有韵致。

陈步墀（1870-1934），字子丹，饶平人，世业商。虽无科甲功名，后乐助清室，以巨资捐赠实录馆，宗人府，及修陵庙等，逊帝赐予头品顶戴及"寒木春华"匾，辑有《绣诗楼丛书》等，工楷书。

陈洵（1871-1942），新会人，字述叔，朱祖谋弟子，工词学，后任中山大学教授，与朱祖谋多有倡和，时怀故国之思，工楷书，有隋人法度。

以上所列遗民，容有遗漏，但已包括了活跃于民国年间书坛的主要遗民。在隐逸与私淑这一类中，情况亦颇复杂，像李渊硕、邓本逵这一类，是因家族色彩以遗民自居；陈子丹与陈洵，一富翁一贫士，本身并非科甲中人，却始终怀恋胜朝，这种特殊心理颇值得探索。

二、遗民之书法活动及书迹

书法活动，乃是指遗民创作书法之形式及仪式等，也就是"为什么而写"，这在民国时期，是颇为有趣的一个研究对象，因为，有某种"书法活动"仅属于遗民（多数翰苑中人）的专利。

1、订润鬻书　卖字是文人风雅之事，自唐宋始已十分流行。而遗民卖字此风气，在民初尤盛，相比之下，清初、元明之初年亦瞠乎其后，因民国初年，遗民受尊敬之程度甚高，尤其是翰苑中人。这也可解释为什么一提到清遗民书法，马上令人想到"太史公书法"这一概念。

民国年间，穗港两地之笺扇铺，均代收太史们的书法笔单，价钱也各有高下。一般来说，科名越高者，润例也越贵。由于癸卯、甲辰这两科均有广东人考中前四名，翰林亦颇众，故广东民国翰苑书坛颇不寂寞。民国年间富商更喜集四位翰林书法成一堂条屏，尤以甲辰前四名最为矜贵，京津沪等地甚至出现仿品。据陈永正先生回忆，在五十年代初，商衍鎏太史仍接到香港古玩商送来的笔单，写一件扇面笔酬高达港币180元，为当时香港中等文员一月之工资，可见太史书法之高价。

卖字不仅养活了翰苑旧臣，丰厚的酬金也驱使他们用心创作出一批精彩的书法作品，对书坛及社会审美也有积极的推动。

2、来往函札 现存民国时代的遗民函札，数量仍然相当可观，往往是同一受信人保存整批信札。有时一天之内会发出两三封之多。这些函件内容也许富有史科价值，而书法上则比较天真随意，从而能反映遗民们放笔作书的另一体，与订润鬻书时的严谨大异其趣。

3、雅集创作 广州与香港是民国间遗民活动的两个重要城市，遗民们时常在穗港两地聚会，这种聚会的名目，非常复杂。有纯粹的文人间雅集，如诗钟会，有庆贺清室某种活动的集会，也有寄托怀古的诗会之类。此种聚会，多是选一纪念日（如某古人生日之类），选一特定之场所，遗民们届时各赋诗作书，题目亦必多涉及故国之思，缅怀清季的年代。如果是贺清室的某种活动集会（如宣统大婚），与会者还会郑重其事以朝服出场。这种集会，是遗民们比试诗才与书法的机会，有时也会将诗文书法结集出版，影响较大的，如民国六年在九龙宋皇台的雅集（辑有《宋台秋唱》三卷），民国十年咏广州西园木棉诗会（辑有《古木棉诗》一卷）等。

4、礼仪书法 民国年间，清遗民享有崇高的声望，这样，社会风气亦特别尊崇遗民，尤其是翰苑老臣，有婚丧寿筵等礼仪，也以拥有遗民书迹装点为荣。除为朋友的红白事作应景书法外，遗民们也将这种书迹“推向市场”，有钱人家办红白事，只要通过笺扇庄也可订到遗民书法。

这类礼仪书法，多为对联与屏条两种，两种都可用于红白事，如对联可分为贺婚联、贺寿联，也可以是挽联；屏条可以写寿序，也可以写诔词等等。今天仍时可见到这种书于金笺或大红蜡笺上的贺联贺屏，至于丧事的书法，由于不吉利，留下的极少。但社会名流或其亲属去世，当时有编印《哀思录》或称纪念册的习俗，所以今天也能看到不少这类纪念册，其中收有大量挽联，诔文等。如丧家属遗民大老时则几乎全册是遗民手笔，对于研究清代遗民书法，这种纪念册是第一手材料，且装帧印刷均极讲究（通常有珂罗版精印，一般也用石印）。著名的有《简（照南）太夫人哀思录》、《陈子丹哀思录》等。贺寿或贺“重游泮水”之类的寿言、题咏册也有不少留存至今，此不一一列举。

此外，民国时还流行清翰苑太史“贯神点主”的仪式，可称为一种带神秘色彩的书法活动。所谓贯神点主，是家有丧事时在灵堂供桌正中设有丧主名的“神主”牌，牌上的“某某神主”之神字故意漏写一竖，主字漏上画一点，到点主之日，则重金延聘翰林太史来以朱笔点上，这样丧家显得有面子。点主属喜事，届由一众亲人均换上吉服笑脸参与，太史们的润笔也甚昂，是他们主要收入之一。此风气在清代已十分流行，而民国时则特盛于珠三角与香港，太史们点主时还要口念自作之偈语。点主之人亦有许多讲究，如曾在刑部任事者不得为人点主，否则于丧家不利等等。这种蒙上神秘色彩的书法活动成为翰林太史们身分尊荣的象征。

以上所列为清遗民们最普遍之书法创作形式，其墨迹流传至今日者，大抵都属以上的场合所创作。当时尚有汇刻成帖之举，尽管刻帖已不再流行。今日仅知民初的遗民书法刻帖，是民国戊午（1918）年的《杯海吟馆唱酬集》。此唱酬集是佛山杯海吟馆主人张阶平汇集南海籍的遗民诗翰而汇刻的一种丛帖，入帖者包括吴荃选、戴鸿惠、江孔殷等，但这已是广东刻帖的最后一缕余辉了。

三、清遗民书法之特色

谈及清遗民书法之“特色”，一般论者多认为“无特色”，盖多属翰苑太史之馆阁体，何特色可言？

且先比较一下清末民初广东书法与公认“有特色”之明末清初书法。

1、遗民心态不同

明末清初的遗民（下简称明遗民），心态时刻处于不平，甚或可以说是徬徨之中。民族之冲突，复国的行动，时时在念中。加之清政府对遗民采取较高压的态势，使他们心理状态时刻处在一种复杂境地。书为心画，明遗民书迹多有奇崛不平之气，盖源于此。试看如出家之人天然、今释等，其书法亦无清寂味可言。屈大均、陈恭尹等更是曾受追捕、除些被难的人物，陈号“独漉”，即是提醒自己毋忘父仇之意。

而清遗民的待遇，可说是云泥之别。民国政府从没有迫害过清朝遗民，而且，社会对清遗民们还格外尊敬。这使得清遗民得以过上优游宽裕的生活。据邓又同先生回忆，当时遗民多集中于穗港，港中华人“宁信太史公而不信银行”，也就是说，有余钱宁可存于太史公处，让其买股票或买楼生息，也不信任洋人开设的银行，是故翰林太史们多为富翁，以致今日香港学海楼（由遗民们于 1923 年创办）亦靠这些遗泽（太史们当年积存之巨额股票等）得以延续不衰。

优裕的生活，使遗民们笔下的书法，也流露出平静与享乐的气象。以太史公们的书迹为代表，这种书法多是“乌光方”的平稳间架结构，既缺乏奇崛气，也不具备隐逸、脱尘的气质，这是清遗民书法最为人诟病之处，我们可以看出，即便是表示悲愤的文字，清遗民们也仅是“黍离之悲”，而没有明遗民那种“图谋反清”的行动。

2、清遗民中无方外之人

广东明遗民中很重要的组成部分是方外之人，特别是以天然和尚的雷峰海云寺为中心而聚集的一群遗民。这些僧人大半为反清义士出身，出家只是他们逃避清廷迫害的手法。因此他们的书法实在与佛学扯不上多大关系。

清遗民中，由于近害不存在，几乎没有出家的例子，遗民们可以公开地在社会上活动，甚至公然使用宣统年号（尤其是在香港），因此无须出家。仅有的例外，是陈伯陶与吴道镕曾短时期在罗浮山修道。不过道教在中国人心目中，一向是“入世”的宗教。

回到本节开头说的清遗民书法特色，我们似乎可以说，那种看上安闲富贵，点划圆润的典型馆阁体，就是清遗民书法的“特色”，不过这样说似乎亦有些过于绝对。

清遗民之中，并非思想绝对保守，其实也有另蹊径，别开生面的，我们可举出以下实例：

康有为　康有为在近代书坛的影响是无可置疑的，尤其是他的学说，书风通过门弟子广为揄扬，已影响深远，他可以说是广东清遗民中书法最具面目、影响书法史最大的一人。

梁鼎芬　梁鼎芬的行楷书，取径于宋人的瘦金体，而有自家面上，别具姿态，其书风后来亦影响不浅（见下文）。

曾习经 曾习经的书法以前谈论的不多,但他的字体确实有奇崛之趣,与明遗民可说是后先辉映。

清遗民们书法的“无特色”,实与清代思想压抑有莫大关系,尤其是乾隆朝以来的文化政策,使士大夫们只关心考据词章,而抹杀了个人的特色。

但即使在正统自居的清遗民中,也有创新的作品偶尔出现。如戴鸿慈之三弟戴鸿惠,就曾创作出颇具“怪感”的书法立轴。商衍鎏的书法本属典型之馆阁体,在晚年却时有“现代书法”的尝试之作。最近《书法报》上评其作品,论者更说“很有些现代感,将其与‘新古典主义’的作品放在一起,很难区分开来”云云。可见清遗民书法亦不可一概而论,目为“保守”。

四、清遗民书风之传承与影响

清遗民之书法,向为论者所忽视,而谈及其传承及影响,则更少人涉足。但梳理之下,我们会发现原来遗民书风并非随科举、帝制结束而消亡,他们的书法却通过师承(这也是中国文化的优良传统之一:薪火相传)而直接影响到今天。以下我们看看一些重要的书家及门人师承关系。

1、康有为的“康体”

如前所述,康有为应属广东清遗民书家之中影响最大的一人,不但在学术上门生甚众,在书艺上也有众多的传承者。

陈永正先生在《康体书法与康门书家》(见《书艺》第四卷)中详细探讨了康体书法及门人之分别,本文不拟详列。陈先生将康氏门人分为“法古派”、“承传派”、“创新派”三类,至为精审。此处可补充者唯两人,一为康氏门生欧榘甲(1870-1911),欧是康的得意弟子之一,是《清议报》及《时务报》的主笔,何曼庵丛书中收有其《题梁任公新罗马传》诗扇面,字学石门铭,气度不凡。其二是近代著名画家于非厂(1889-1959),于氏以工笔重彩花鸟画蜚声近代艺苑,而其书法早年纯学康体,约在1936年后始改习瘦金字,他与康有为究属师徒抑私淑关系,尚待探讨。

2、梁鼎芬-黄节、陈融

梁鼎芬在清末民初名声极大,且其主持广雅等书院,门人甚多。黄节、陈融早年的书法均极逼肖梁鼎芬。

3、吴道镕-麦华三

吴道镕为李文田门人,其楷书自成一格,有丰腴圆润的特色,麦华三先生曾受业其门,麦氏楷书虽谓上追二王,实则得力于淡庵太史的笔法,麦氏后来门徒众多,以至吴道镕太史的余绪,今日仍影响广东书坛。

4、李文田一系:李渊硕-李琰,李曲斋
苏若瑚-苏宝盉-苏文擢

李文田的魏体书风,在清季已成为书坛之“显学”,影响亦至于今日。李氏书风传承者,以家族论,则由其子李渊硕传与其孙李琰及李曲斋,李琰为蔡元培弟子,长期任教于伦敦大

学及香港中文大学;曲斋则以书法名家居广州,育成甚众。

而李文田的学生,以苏若瑚为较有影响,他的儿子苏宝盉亦以遗民自居,长居香港卖字,其孙苏文擢为名教授,门人亦颇多。

5、商衍鎏-商承祚

商家父子两代均为广东大学者,商承祚教授为当代文学泰斗,其篆隶书法早享盛名,而其行楷体则实从其父出。

以上仅列出几家成就卓著,当今有影响的例子,其实清遗民书家数量不少,且多为文化界的精英,门人数量远不止此。尤其是在香港,老一代艺术家(包括书画、文学界等)受教于太史公的可说数不胜数,也有模拟某一书家逼肖的学生(如邓又同先生摹桂坫太史书几可乱真)。

结　语

遗民是我国历史上颇为独特的一类人群,相比起"天崩地拆"的明末遗民来说,广东清代遗民似乎更少博得当代人的同情与注视-尽管他们在生活的年代里备受尊敬。广东遗民的心态与思想,也可以说远比研究其书法要复杂,甚至这种"情结"连遗民们本身也颇感神秘,温肃在为陈步墀写的《墓志铭》中说:"草野而效无位之忠",以一介富商,而俨然以遗臣自居,此种心态,颇不易为今天研究者所能道破。

康有为在《广艺舟双楫》中说过,书法者,不过是学问的"末事",尽管他本人也很以自己的书法为骄傲。清代的遗民,在近代史上不论担当过或重或轻的角色,今天能勾起我们回忆的,却多是他们的纸墨留痕而已。遗民们爱说"大清三百年养士之恩",这三百年的终曲,居然仅剩一手圆润工稳的毛笔字!

梁基永:《文化参考报》社

康有为书法创作论

姜寿田

在碑学发展史上，康有为是一位承前启后、力挽狂澜的中兴人物，他以宏观的历史视角，卓越的思想观念廓清了清代碑学的迷雾，从而使清代碑学走出历史的误区，获得了方法论意义的解放。而他的卓有成效的碑学实践则不仅强化了碑学理论的历史合规律性，而且，也从更广泛的意义上，开启了近现代书法的发展源流。

应该看到，对康有为这样一位对近现代书法史构成直接广泛影响的一流大师，我们的研究还是极其薄弱的。民国初期，碑学的影响还广泛存在，但这只是创作实践方面的影响。就理论方面说，对清代碑学的研究则基本处于停滞状态，这必然限制了对康有为研究的展开。由此造成的结果便是，我们对康有为的碑学思想、书法创作连同整个清代碑学直到今天都还缺乏一个清晰、完整的认识。

作为清代碑学集大成的代表人物，康有为的碑学理论与艺术创作构成了近现代书法史极具价值的书法文化研究课题。因此，通过对康有为碑学思想的深入研究，对我们理清碑、帖二大派系的发展源流、审美范畴，进而从宏观上把握中国书法发展的演变规律以及近现代书法发展的转换契机都具有重大意义。

一、生平概述

康有为，原名祖诒，字广厦、号长素(又名更生)，广东南海人，后因称“康南海”，生于公元 1858 年(清咸丰八年)，卒于公元 1927 年(民国十六年)。康有为出身于一个书香世家门第，自九世族康性卿始为仕人，至康有为二十一世，凡为仕人十三世，因此，康有为认为“吾家实以教授世其家”。此外，在康有为祖父辈中也不乏从军起家的，如叔祖康国器、康熊飞、康达腾，在镇压洪秀全太平天国运动中，均因骁勇善战、军功卓著而获累迁。诚所谓“从戎仕宦，朱紫盈门”了。生长在这样一个仕宦世家，康有为从小便受到严格的封建正统教育。他 6 岁起从番禺简凤仪读《大学》、《中庸》、《论语》、《朱注孝经》，后又随从祖父康赞修在连川官舍读书诵经，从而打下了深厚的国学根基。从 14 岁开始，康有为便以荫监生身份应童子试，但连续二年应试皆未中，康有为厌恶八股制文，因此，他认为“两年费日力于试事及八股，进学最寡矣。”

1876 年，康有为 19 岁，将近及弱冠之年应乡试，仍因不谙制文而名落孙山。连续科场落弟使康有为深感失意。激愤之余，康有为决心拜名师发愤苦读。于是康有为寻到九江山草堂，投到祖父康达修的好友、理学大师朱次琦门下受业，这使康有为早年治学生涯发生了根本转

折。康有为自述这段读书经历时说：

> 将近弱冠从九江先生游，乃知学术之大，于是约己肆学，始研经穷史，及为骈散文词，博采众涉，渔
> 猎不休，如是者六七年，二十四五乃翻然于记问之学近于謏闻，乃弃小学、考据、诗词、骈体不为，于是内返之躬行心得，外求之经纬世务，研辨宋元以来诸儒义理之学，得古今掌故之得失，以及外夷、政事、学术之异，乐律天文算术之琐，深思造化之故，而悟天地人物生生之理及治教之谊，阴阖阳韬变化错综，独立远游，至乙酉之年而学大定。

至此，康有为在学术思想方面已摆脱了传统儒学的桎梏，而集国学、西学为一体。“参中西之新理，穷天下之赜变”。其中，西方达尔文进化论学说对康有为社会政治思想的形成，影响尤为巨大。这个时期，康有为的注意力已从纯粹学术立场向经世致用的社会政治立场转移；维新变法的思想也渐趋酝酿、形成：

> 既念民生艰难，天与人聪明才力拯救之，乃哀物悼世，以经营天下为志，则时时取《周礼 ? 王制》、《太平经国书》、《文献通考》、《经世文编》、《天下郡国利病全书》，《读史方舆记要》，纬画之，俯读仰思笔记，皆经纬世宙之言。

光绪二十年(1894 年)，中日战争爆发，北洋水师全部覆灭。19 世纪中期以来，西方列强通过两次鸦片战争用炮舰轰开了中国的大门，逼迫清政府签订了《天津条约》、《中英南京条约》、《中法北京条约》、《中俄北京条约》等一系列不平等条约。这些丧权辱国条约的签订不但加剧了中国的危亡，而且使民族矛盾达到空前激化的程度。至 19 世纪末，随着中国在中法战争中的失败，西方列强更加虎视眈眈，妄图瓜分中国，中国处于生死存亡的危急关头，面对空前的民族危机，康有为深感变法已刻不容缓，“中国发愤，只有此数年闲暇。及时变法，犹可支持，过此不治，后欲为之，外患日逼。势无及矣”。1888 年冬，康有为冲破封建礼法，以大无畏的变法精神向光绪帝上奏《为国事危蹙祖陵奇变请诏罪己及时图治摺》极言时危，倡议变法，提出“变成法，通下情，慎左右”的政治主张。康有为这次上光绪帝书由于受到朝廷顽固派的阻搁，没有上达到光绪手中，但康有为以一介布衣上书皇帝这个惊世骇俗的举动，毕竟一石激起千层浪，震动朝野，它揭开了康有为维新变法政治生涯的第一页。

这次上书失败后，康有为听从沈子培“勿言国事”的劝告，隐退到北京南海会馆汗漫舫，“日以读碑为事，尽观京师藏家之金石凡自光绪十三年以前者，略尽睹矣”。根据这些金石资料，康有为写出碑学名著《广艺舟双楫》。在这部书学著作中，康有为寄寓了维新变法的哲学思想。在本书序中他写道：“可著圣道，可发王制，可同人理，可穷物变，则刻镂其精，冥缥其形为之也。”从而把书法提高到“道”的高度。康有为尊崇汉魏六朝书法，鄙视唐碑帖学，他将碑帖分为今学、古学，认为碑帖之变，碑必据其胜。

1891年,康有为在广州长兴里正式开设学堂,名为长兴学舍。自任总教授。著《长兴学记》,以为学规,"与诸子日夕讲业,大发求仁之义,而讲中外之故,救中国之法"。来学多志士,若韩文举、梁朝杰、曹泰。后来在现代政治学术史上名震遐迩的梁启超,也在这时就学康有门下。可以说,康有为通过在长兴学舍的教育活动为维新变法培养了一大批政治骨干力量。

从1890年到1897年,康有为在广州一边致力于教育活动,一边从事学术研究,为维新变法积极做理论准备。这个时期,康有为相继完成了两部重要著作,《新学伪经考》(1891)《孔子改制考》(1896)。在这两部著作中,康有为以进化史观统会《公羊传》三统三世说,论证人类社会是由低级到高级不断发展变化的,从而猛烈抨击了"天不变,道亦不变"的封建正统观念,为维新变法奠定了强大的理论基础。

1893年,康有为应乡试、中第八名。本来康有为已绝意仕途,只是迫于父母之命勉而应试,"诸父皆强之,母意属望迫切,乃与母言曰:'尽于是科,不第亦终身弃矣。'应该说,康有为是幸运的,如果康有为被终身摒弃在科举仕途之外,那么,他维新变法的政治理想则断无实行的可能。

1895年,中日甲午战争以中国的惨败而告终。清政府派华殿大学士李鸿章到马关与日本政府谈判,并于1895年4月17日签订了《中日讲和条约十一款》,又称《马关条约》,条约规定:

一、中国割让辽东半岛,台湾和澎湖列岛给日本;

二、中国赔偿日本军费白银二万万两;

三、中国增开沙市、重庆、苏州、杭州四个通商口岸;

四、允许日本在中国通商口岸开设工厂。

中日《马关条约》签订的消息传到北京后,正在京师应试的康有为立即联合各省入京应试举人1900多人,联名上书光绪皇帝,请求拒和、迁都、变法,史称"公车上书"。《马关条约》成为维新变法运动的导火索。梁启超说:"吾国四千余年大梦之唤醒,实自甲午战败割台湾偿二百兆亿以后始也。"以后他又说:"自中东一役,我师败绩,割地偿款,创巨痛深,于是慷慨爱国之士渐起,谋保国之策者,所在多有。"

"公车上书"的第二天,即1895年5月3日,会试发榜,康有为中进士第五名,殿试二甲第46名赐进士出身。5月5日,康有为被进见,授工部预衡司主事。以经营天下为宏愿的康有为没有把这个官职放在眼里,拒不赴任,他说:"自知非大才,不能供奔走,又生平讲学著书,自分以布衣终,以迎于母命屈折就试,原无意于科第,况仕宦平,未能为五斗米折腰,故不到署。"

自1888年至1889年十年间,康有为连续七次向光绪帝上书,同时,在北京、上海创办《强学会》,发行《万国公报》、《事务报》,大力鼓吹维新变法,使维新变法思想深入人心,成为一股不可遏制的社会思潮,并最终促使光绪帝在1898年6月11日颁布《明定国是诏》,宣布宪政。开始了中国资产阶级领导的第一次政治运动。

在康有为的辅佐、谋划下,光绪帝颁发了一系列新政诏令,如废除八股文、开设西式学

堂、选派留学生、鼓励私人发明、开办工厂，这些维新变法的举措，使古老衰败的中国焕发出勃勃生机。

康有为推行维新变法的目的就在于以资本主义的生产关系取代封建社会的生产关系，从而在中国建立君主立宪的资本主义制度。维新变法这场自上而下的政治变革从根本上改变了清朝的社会政治结构，“因而，深深地刺痛了以慈禧太后为首的顽固派的神经中枢，而且触动着他们的权力中枢”。他们不仅极力阻挠、破坏新政的实施，而且密谋策划政变，废黜光绪帝，另立新君。由此，维新派与顽固派的一场生死政治较量迫在眉睫。

为保住帝位，光绪帝密诏康有为设法挽救危局。以康有为为首的维新派认为，维新变法的最大障碍是慈禧太后，“尊君权，非去太后不可”。康有为与谭嗣同密谋策动袁世凯发动兵变，诛杀慈禧太后死党荣禄，进而兵围颐和园，除掉慈禧太后。但袁世凯一面与维新派虚与委蛇，一面却将康有为策动兵变的计划密报慈禧太后，慈禧太后接到袁世凯密报后，立即从颐和园还宫，逼迫光绪帝下旨捉拿康有为，并诛杀了谭嗣同、杨深秀、林旭、杨锐、光第、康广仁。

1898 年 9 月 21 日，慈禧太后发动宫廷政变，宣布重新垂帘听政，囚禁光绪帝于瀛台。“戊戌变法”仅仅百日便被以慈禧太后为代表的封建顽固派所扼杀。

“戊戌变法”失败后，康有为逃离京城，取道上海，历经风险乘船抵达香港，从此开始了流亡海外生涯。“历历维新梦，分明百日中”。“戊戌变法”虽然失败了，但康有为所倡导的维新变法却唤起了中华民族的觉醒，从而促使古老衰败的中国蹒跚地走向近代化的门槛。

从 1898 年 9 月 29 日(光绪二十四年八月十四日)康有为出逃香港到 1913 年返国，康有为在海外度过了 16 年的流亡生涯。在 16 年的流亡生涯中，康有为“三周大地，游遍四周，经 31 国，行 60 万里”。广泛的游历不仅开阔了康有为的社会视野，也为康有为考察、研究各国风俗、历史、社会政治制度——特别是西方资本主义制度提供了活生生的第一手资料。

在流亡海外的期间，康有为仍时刻关怀着灾难深重的祖国和人民。这个时期，康有为仍把挽救中国的希望寄托在光绪皇帝身上。他先后撰写了《大同书》、《法国革命论》以寄寓他的政治理想。康有为坚决反对暴力革命和在中国实行共和制，而是主张君主立宪。在康有为看来，只要能够恢复光绪帝位，实行宪政，即能挽救中国。为给光绪复位制造海外舆论，1899 年，康有为联合华侨李福基、冯秀石、冯俊卿、徐如经、骆月湖、刘康恒等创立保商会，旋易名保皇会。保皇会的全称是“保救大清光绪皇帝”或“保救大清皇帝公司”亦称“中国维新会”。由于“保皇会”以忠君爱国相号召，因此，在海外华侨中产生了极大的影响。同时，康有为还积极筹饷组织自立军，并委派美国军事家荷马李为司令，企图效法扶藩亲王，用武力恢复光绪帝政权。后自立军在长江流域起义失败，领袖唐才常被俘就义。

1914 年，康有为结束了在海外的流亡生涯，返国定居上海。由于这时清朝割建帝制已被彻底推翻，孙中山民主共和思想深入人心，因此，康有为的保皇思想已如明日黄花，再也引不起人们的兴趣，但康有为顽固地认为：中国当时只能行君主立宪，不能行民主共和。他昧于世界大势、违反国内民情，甚至发出了“不废旧朝”的错误议论。康有为对民主共和的抵制不仅停留在口头上，还落实到行动上。1917 年，康有为参与张勋复辟闹剧，恢复大清帝国，拥立溥仪为皇帝，但这场复辟丑剧仅仅维持 12 天便落下帷幕。康有为被北京政府通缉，不得不躲进

东交民巷美国大使馆的美森院。至此,康有为声名狼藉,政治资本已消蚀殆尽,"不得不以凄凉绝望的心绪表示安息尘机了"。

康有为在他一生的最后10年中,主要住在上海、杭州、青岛等地,并在全国各地漫游。"纵浪大化中,不忧亦不喜,江海几浩荡,天人自游戏。"这个时期,也是康有为书法进入晚年老境时期,他在全国各地漫游中留下了大量墨迹。

康有为是中国近代向西方寻求救国真理的先进中国人的杰出代表。在他身上体现出中国传统文人以天下为己任的优秀品质。作为政治家,康有为并不成功,但他的维新变法思想在晚清末世中国处于危亡时刻无疑唤起了中华民族的觉醒,而以康有为为首领导的"戊戌变法"运动,则作为近代史上资产阶级领导的革命,极大推动了中国社会走向近代化的步伐,并为孙中山推翻清朝封建统治的民主革命奠定了历史基础。康有为晚年, 在共和制度已经建立、民主思想深入人心的形势下,仍顽固地坚持君主立宪的思想立场,从而成为时代的落伍者。但从历史的角度来看,这并不影响康有为作为伟大爱国者的形象。

二、艺术创作及其影响

在康有为以《广艺舟双楫》这部碑学巨著将清代碑学在晚清又一次推向高潮,并从而为他本人赢得书坛领袖地位的同时, 康有为的书法创作却处于他一生中书法创作的初始阶段——帖学时期。这种理论与实践的巨大落差,似乎很矛盾,但这恰恰是清代碑学理论先行的重要特征,这种由理论家先提出一个宣言,进而指导创作的做法,无疑标志着理论的自觉,同时也是古典书学向近代转换的标志。

康有为的书法创作大体上可划分为三个阶段。变法前的帖学时期为第一个阶段;变法失败后羁旅海外的碑帖融和时期为第二阶段,返国后晚年渐臻化境为第三个阶段。这三个发展阶段与康有为一生的三个重要时期正好构成内在的联系。

目前所能见到的康有为作品以中晚期的作品较多,早期的作品则极为少见。

论到康有为的早期作品首先不得不提到光绪二十年间 (1894) 他应殿试所书的 《殿试状》。迫于科举的要求,康有为写的自然是"干禄体",通篇配制匀停,调和妥协,修短合度,轻重中衡,可谓法度森严。对"馆阁体",康有为是深恶痛绝的,身为碑学领袖人物,康有为对这种束缚、扼杀个性的书体无疑是极其难耐的,但科举仕途的现实选择又迫使他无法弃绝这种干禄正体——"若无此《殿试状》,康何以中进士,授工部主事。"当然,康有为写干禄正体以求仕进非志在干禄,而是以此作为谋取维新变法的资本——必要的社会地位和资望。从另一方面说,《殿试状》也显示出康有为深厚的书法功力,康有为最终能成为通古今之变的一代书法巨匠,无疑源于了早年深厚的书法根基。

康有为早年书法基本是沿着帖学的路子展开的。他在《广艺舟双楫》中自述学书经历说:"吾十龄先祖始以教临《乐毅论》及欧、赵书,课之甚严,然性懒钝,家无佳拓,久之不能工也。将冠,仿圭峰,虞恭公,玄秘塔,颜家庙,间取孙过庭《书谱》及《阁帖》抚之,稍后力学张芝、索靖、皇象章草等……自是流观诸帖,又堕苏、米窠臼中又涉《宣示》、《戎辂》、《荐季

直》。”康有为早年对帖学博涉穷习，以至使他在接受北碑书法之前是一个绝对的帖举尊崇者。当时翰林编修张延庆劝他弃帖从碑，他反而“引白石毡裘之说难之”。可见康有为沉溺于帖学之深。

康有为碑帖之变的转换契机缘于他对篆隶书法的探究。“少读《说文》，尝作篆书、苦峰山及阳冰之无味，问九江先生，称近人邓完白作篆第一。因搜求之粤城，苦难得。壬午入京师，乃大购焉，因并得汉魏六朝、唐宋碑版数百本，从容玩索，下笔颇远于俗，于是翻然知帖学之非矣。”

从现存作品看，康有为书法创作的帖学期，一直持续到“戊戌变法”失败后流亡海外的初期。如书于光绪二十五年(1899 年)《付伯棠诗轴》，书于光绪二十六年（1900)《庚子十月纪事诗卷》还基本都是帖学面貌，这些作品虽宽博圆厚，已显露出康体的雏形，但由于碑学因素还未得到强调，作品的笔法，气息较弱，形态也不稳定，帖学的流利绵转尚构成其主调。

如上所述，从壬午入京师翻然知帖学之非，到《广艺舟双楫》完成，是康有为碑学理论从酝酿产生以迄体系建构的时期。《广艺舟双楫》的完成不啻标志着康有为碑学思想臻于全面成熟，同时，也是清代碑学达到一代高度的理论体现。但就康有为的个人碑学实践而言，却远远落后于其碑学理论，二者没有取得同步。从时间上说，康有为将碑学理论付诸实践，已是“戊戌变法”失败流亡国外以后的事了。这距《广艺舟双楫》的完成已十年有余了。

根据康有为现存作品考察，可以大致推断，从 1809 年到 1908 年，这几年时间，是康有为致力于碑帖融合的探索，个人风貌渐趋形成的时期，1907 年书于埃及的《大吉岭卧病绝粮诗帖》可视为康体书法成熟的标志。与《庚子十月记事诗卷》等帖学期作品相比，《大吉岭卧病绝粮诗帖》已帖意全无。帖学的绵利圆转为碑学的宽博浑穆所取代，作品点画圆劲，主笔伸展，字势开张，起止无迹，具有一种佛家的出世仙逸之态。从作品的取法渊源上可以看出，康有为主要得力于《石门铭》及《经石峪》、《六十人造像》等北朝诸石刻。对《石门铭》，康有为是推崇备至的。在《广艺舟双楫》中，康有为将其推为“仙逸浑穆之宗”，并称赞其“若瑶岛散仙，骖鸾跨鹤”，具有不食人间烟火的仙态。

在书法审美方面，康有为倾向于人文之美，中和之韵，而反对抛筋露骨，强逞气势，他认为“六朝人书无露筋者，雍容和原，礼乐之美，人道之文。夫人非病疾，未有露筋，惟武父作气势，矜好身手者，乃为之，君子不尚也”。这也是康有为于北朝书法不取刚猛一路的《龙门二十品》而唯青睐逸宕高远一脉的《石门铭》、《六十人造像》的原因。

此外，康有为对佛学的耽迷和深刻体悟也是他耽意于书法圆融之境的内在理路。康有为早年曾因对“日埋故纸堆中，汨其天明”的读书生活产生怀疑和厌倦，而隐居故乡西樵山白云洞。“康有为学着何白云的样子，住在云泉仙馆晒书台一个房间里，长斋静坐累月，昼夜读佛道之书，求魂气之灵，时或啸歌为诗文，徘徊散发，枕卧石窟瀑泉之间，席芳草，临清流，修柯遮云，清泉满听，常夜生弥月不睡，恣意游思，天上人间，极苦极乐，皆现身试之。”“枯木死灰，视身如无有，退视妻子，亦作已死观，虽与周旋而泊然，未尝不极亲而未尝塞也；又遇厨者之杀鱼，不忍其苦而放生，乃持斋焉，以之生天量世为可信，而今者之来，乃偶然示现也，以曾誓大原不忍众生之痛，而特来此冯世，则不能避病，以自求之而非人与之也，故索性而行，随

遇而安,颇自在焉。"

这段早年礼佛的经历对康有为一生思想观念的形成具有极大的影响，康有为后来在学术上的今文经学立场与维新变法的政治思想都与佛学打破偶像、我心即佛的思想启迪有着极为密切的渊源关系。

而这种对佛学的亲承反映在书法风格的营构上就是圆融清静的逸态，把康有为的书法投置到碑学语境中观照,其风格是极为突兀的。它既不同于沈曾植以碑统帖的峻折幽峭,也不同于赵之谦碑帖兼融的道媚畅达;更不同于杨守敬、张裕钊的一味逞碑使气,而如高人奇士自呈一种逸境。经他提倡的北碑典型风格在他笔下得到摒弃。他的书法虽开张纵横、逸气淋漓,但却出之以柔和圆绵的线条。康有为曾对赵之谦碑帖兼融的风格大加诋置,认为"气体靡弱,今天下多言北碑而尽为靡靡之音,则为㧑叔之罪也"。但实际上,赵之谦笔下所表现出来的碑学变异倾向——与帖学合流,衡之康有为本人走得更远。

康有为的书法风格在碑学圈子里受到某种误解。被康有为誉为"当代通人"的沈曾植便对康有为书法转折多圆笔感到不解,认为"六朝转笔无圆者",而康有为则以北朝圆笔之极轨的《郑文公碑》力证其非。这说明在清代一般碑学家的心目中,碑学面目应当是方折峻厉而不是出于圆融畅达,而康有为对碑学的认识显然较一般碑学家要宽泛深刻的多。

康有为书法除得力于传统——30 多岁即已临习北碑数百本之外，同代碑学家也对他产生过深刻的影响。这方面据康有为自述要首推张裕钊。康有为对张裕钊推崇备至,他论张裕钊书法说:

其书法高古浑穆,点画转折,皆绝痕迹,而意态逋峭特甚,其神韵皆晋宋得意处,真能陶魏晋,孕宋梁而育齐隋,千年以来无与比,其在国朝,譬之东原之经学,稚威之骈丈,定庵之散文,皆特立独出者也。吾得其书,审其落墨运笔,中笔必折,外墨必连,转必提顿,以方为圃,落必合蓄,以圆为方,故为锐笔而实留,故为涨墨而实洁,乃大悟笔法。

康有为对张裕钊的推崇,也许出自真心——张裕钊以方为圆,中笔必折的碑学笔法,对康有为给予很大启发,使其大悟笔法,这对康有为本人来说,可能是感同身处的创作惠泽,因而,他对张裕钊的推崇是可以理解的,但将其推到陶魏晋,孕宋梁而育齐,千年以来无与比,则有些夸大溢美,不着边际了,实际上张裕钊书法不要说与古人比,即使在清代碑学家中,也只居二三流水平,康有为的一时失语,使其长期遭后世诟病。

此外,邓石如的篆书笔法也对康有为产生过很大影响,他说:"我尝学《琅琊台》、《峄山碑》无所得。又学李阳冰《三坟记》、《栖先茔记》、《城隍庙碑》、《庚贲德政碑》、《般若公铭》无所入,后见其篆书,专学邓石如"。

实际上,在笔法方面,康有为采用的是广碑法,即不拘囿于北碑,而是上溯三代秦汉、转益多师,这似乎也是康有为与清代一般学家不同的地方。

康有为流亡海外期间的作品不多,同一时期除以上提到的《大吉岭卧病绝粮诗帖》、《庚于十月记事诗卷》外,尚有《大同书手稿》、《蒙难避地美使馆诗轴》(1907)。这个时期是康有为书法突进,个人面目渐趋成熟的阶段。此后数年,康有为的书法更是达到全面成熟的境界。可以肯定地说,以 1908 年为界限,康有为已奠定了一生大气磅礴、高逸浑朴的整体书法风格。

1912 年夏书于日本须磨的行书立轴《壬子须磨作诗轴》可视为这个时期康体书法全面成熟的代表作。这幅作品写得是自作诗,诗云:

茄花已紫豆棚青,甘种瓜薯未识名,
老大英雄惟种菜,日斜长铲伴园丁。

诗中康有为当仁不让地以老大英雄自许,但时过人非,当年戊戌变法"致君尧舜上,再使风俗淳"的辉煌历史正是隔日黄花,一去不复返了。老大英雄只落得个流亡天涯,傍瓜种菜的命运。诗中所流露出的心绪是悲凉无奈的,大有英雄末路的慨叹。但与诗作的悲凉消沉相反,其书法却大气磅礴,逸气纵横。与四年前,《蒙难避地美使馆诗轴》、《大吉岭卧病绝粮诗帖》诗作相比,这件立轴已显出起止无迹、度绝绳墨,游于象外,纯以神运的恢廓意境。至此,经过 15 年融碑帖,通变化的艰苦探索,康有为的碑学实践获得成功。

1898 年,"戊戌变法"失败后,康有为被迫流亡海外。长达 16 年流亡生恬,康有为足迹踏遍天涯,正如他自己所说:"维新百日,出亡 16 年;三周大地,游遍四州,经 31 国,行 60 万里。"政治上的变法失败,对康有为个人的政治命运而言无疑是一个悲剧,但由此所促成的康有为碑学理论的成功实践,则无论对清代碑学还是对康有为个人书法生涯而言都是一大幸事。非此,则康有为很可能在宦海浮沉中终生与书法绝缘,由此,清代碑学的成就也要大打折扣。

1918 年,康有为结束了长达 16 年的流亡海外的生活,返国定居上海。这时清朝帝制已被推翻,中华民国已于一年前(1912 年)在南京正式建立。这对始终抱着君主立宪思想的康有为不啻是一个沉重的打击。早在归国前,他就针对中华民国的建立写了《救亡篇》系列文章,坚持认为共和政体不合中国国情。回国以后,正值国内政局动荡,革命派与顽固复辟势力的矛盾斗争错综复杂。面对瞬息万变的政会政局,康有为的政治热情又被煽起。但这位"戊戌变法"的政治斗士这时显然已落伍于迅猛发展的时代,而愈走向保守反动,并最终以参与张勋复辟失败而结束了他的政治生涯。

康有为一生书法创作的两个高潮都是在政治生涯遭到沉重打击、挫折后出现的。"戊戌变法"失败,流亡海外,导致了康有为书法变法的成功;参与张勋复辟失败,所导致的政治上的绝望,促使康有为耽精翰墨,达到人书俱老的化境。

从现存作品看,1917 年至 1926 年是康有为晚年书法臻于高潮阶段。这个时期他留下的作品最多。由于这个阶段创作时间跨度较大,因而作品的风貌呈现出多样化表现。既有端谨不苟的《明袁督师庙纪》(1917),《徐侍郎致靖碑文》(1918);也有纵横不羁,圆熟畅达的《大同书诗屏》、《杭西湖康山诗轴》、《武矣教子书轴》、《得青岛提督楼诗轴》、《吹台感别留题诗碑》(1923)、《飞白书势铭》;也有雅意深致,法意兼融的《追暑焦山》(1919)、《写经横幅》(1921);更有大气磅礴、逸气纵横的《赠汉丞仁兄立轴》、《四括莽莽诗帖》、《云梦册页》。具体分析,20 年代以前康有为书法气势明显较弱,但对书法形质上的把握上却极为精到,超过以往任何时期的水平。这说明这个阶段康有为把形质的把握放在书法创作的首位。

进入20世纪20年代,随着对北碑形质把握的全面成熟,康有为的书法面貌发生了极大变化。大气磅礴、气势淋漓构成作品风格的主调。适应作品气势的表达,康有为这个时期在创作形式上多取条幅、对联,而尤喜泼墨淋漓的擘窠大字——榜书,在各地漫游中留下了大量楹联、匾额。对榜书康有为素有研究,这似乎也是碑学家必须专擅的学问,在《广艺舟双楫》中,康有为别撰榜书一章,系统论述了榜书的源流、特点,并指出榜书自古为难,其难有五:"一曰执笔不同,二曰运管不同,三曰立身骤变,四曰临仿难周,五曰笔毫难精"。

事实上,康有为晚年书法天资神纵的磅礴之势多源于对榜书的取摄,这种气势不是有意作出,而是出之于自然。表现在笔法上,虽极尽纵,但少有提顿而起止无迹,一派静穆之气,这无疑与他对榜书的深刻体悟有关。康有为认为"作榜书须笔墨雍容,以安静简穆为止,雅健次之,若有意作气势,便是伧父,凡不能书人,作榜书未有不作气势,此实不能自掩其短之迹,昌黎所谓'武夫桀颉作正司鄙也,观《经石峪》及《太祖文皇帝神道》若有道之士,微妙圆通,有天下而不与,肌肤若冰雪,绰约若处于,气韵穆穆,低眉台掌,自然高绝,岂暇为金刚努目耶?"

对康有为书法,近世也存有批评意见,符祷说:"其书盖纯从朴拙取境者,故能洗涤凡庸,独标风格,然肆而不蓄,矜而益张,不如其言之善也。"认为康有为书法开张有余而含蓄不足。这种批评实际上并没有准确把握康有为书法的内蕴,未为精当。康有为书法的卓绝处正在于于雄肆中见逸宕,对佛学的深悟使康有为不屑于作金刚怒目之态而是出之于之静穆,赏读康有为晚年作品,我们会感受到一种参禅般的静穆,法相庄严,无关烟火。而这也正是康有为与前期碑学家在创作面貌上迥然不同的地方。与符铸持论相同的还有马宗霍,他说:"南海书法想在六朝中脱化成一面目,大抵主于《石门铭》,而以《经石峪》、名《六十八造像》及云峰山石刻诸种参之,然误法安关,运指而不运腕,专讲提顿,忽于转折,蹂锋泼墨,以蓬累为妍,未可语于醇而后肆也"。

在这里马宗霍对康有为书法用笔的论评也是不够精审允当的。康有为由于受榜书影响极深,因此,在用笔上表现为以腕力平拖笔锋,而少有大幅度的提顿帖派指法,这种运笔技法相对于帖学细致的提按动作无疑更具有碑学的特征。在书法结构方面,康有为书法由于糅入大量帖学、篆隶因素,因此,转折多呈一笔带过的圆势——即肩转,而不是作断而后起的方笔,这也是马氏失察的地方。

在大青竹石联的跋语中康有为写道:"自宋后千年皆帖学,至近百年始讲北碑,然张廉卿集北碑之大成,邓完白写南碑汉隶而无帖,包慎伯全南帖无碑。千年以来,未有集北碑南帖之成者,况兼汉分秦篆、周籀而陶冶之哉;鄙入不敏谬欲兼之。"这段话纵论古今、豪气横逸,大有天降大任于斯人、舍我其谁的气概。在书史上"兼北碑南帖,兼汉分秦篆"的审美理想从未有人提出过——书体风格的亟变也不可能提供实践这种审美理想的书史环境。由此可以说,康有为几乎为自己标置了一个高不可及的范式。但我们不得不承认,清代碑学的泛书法环境和康有为本人开阔的书法文化视野毕竟使他在局部体现了上述理想,他创造的碑行书,熔碑帖于一炉,兼具篆隶金石气,应谈说这种创造典型即使在书史上也是不多见的,就其书法创作内涵的丰富性而言,康有为比诸颜真卿、欧阳询、苏轼、米芾诸大师也有过之而无不及。

康有为对自己的书法创作一方面表现出极高的自信,声称自己的碑行书创造为千年未



有之新体。另一方面，又表现出惴惴不安的自卑心态："惜吾眼有神，吾腕有鬼，不足以副之，若以暇日深至之，或可语于此道乎!"这也许是康有为把个人创造置放到宏观历史文化情景中所必然产生的一种矛盾心态吧。

姜寿田：《书法导报》社

书法家梁启超的最后二十年

王伟林

近代著名史学家张荫麟在概述梁启超先生的学术人生时分为四个时期：

> 任公先生一生之智力活动，盖可分为四时期，每时期各有特殊之贡献与影响。第一期自其撇弃词章考据，就学万木草堂，以至戊戌政变以前止，是为“通经致用”之时期；第二期自戊戌政变以后至辛亥革命成功时止，是为介绍西方思想，并以新观点批评中国学术之时期，而仍以“致用”为鹄的；第三期自辛亥革命成功后至先生欧游以前止，是为纯粹政论家之时期；第四期自先生欧游归后以至病殁，是为专力治史之时期，此时期渐有为学问而学问之倾向，然终不能忘情国艰民瘼，殆即以此损其天年，哀哉！①

这是很符合梁启超一生的政治、学术和文化生涯的。作为“中国近代政治文化史上影响最大的人物”②，梁启超的人生世界极其丰富而有价值。即使为其余事的“书法”一艺，梁启超也“颇复驰情柔翰，遍临群碑”③，视为“很有趣味”的“第一等的娱乐”④，“每每书兴大发，爱不忍释手”⑤，“嗜写特甚”⑥，“终日孜孜，而无劳倦”⑦。“心情烦乱时，靠临帖来镇定自己”⑧，“伏案习魏晋六朝人书，以寄托其于悒不平之气”⑨，以至“成绩盈簏……被人劫尽矣。”⑩每逢朋友馈赠佳拓时，则又“欢喜累日”⑪、“权之终身”⑫。显然，于书法，梁启超也是真真切切地视为一项事业，抑或人生“第一等的娱乐”。总其一生的书法创作活动，拙文《梁启超书法论》⑬曾将梁启超的创作实践划分成三个阶段：

第一阶段：1911 年前（发蒙初始期）

第二阶段：1911—1920 年（积累探索期）

第三阶段：1921—1929 年（风格成熟期）

如果结合梁启超的书学研究、碑帖收藏、拜师交友及有关学术活动，对于梁启超的书法人生我们似可细分为四个时期：

1、1873—1898 年（启蒙期）

2、1898—1912 年（积累期）

3、1912—1920 年（探索期）

4、1920—1929 年（创变期）

而在梁启超短暂的半个世纪书法艺术生涯中，最后二十年（1909—1929）却是最重要、最辉煌的时期，他关于书法的一些重要著述几乎都发表于这一阶段，他留下的一批珍贵墨迹

绝大部分也创作于这一阶段，更有那至精至富的饮冰室藏历代金石拓本也都集中于这一阶段购藏。

下面就让我们一起追述作为书法家的梁启超最后二十年的书法人生。

梁启超的书法人生与他的政治人生、学术人生紧密相连，因此考察其书法之路，必先理清他的政治生涯和学术生涯之轨迹。

1898 年 9 月戊戌政变发生，梁启超于该年 10 月 16 日被迫抵达东京避命，1911 年 10 月 10 日，武昌起义爆发，梁启超于次月 9 日抵大连，旋往沈阳，因形势严峻，即匆匆折归日本。次年 9 月，正式离日回国，10 月 5 日抵大沽，20 日抵北京，结束长达十余年的流亡生涯。1918 年 12 月，已厌倦了政治的梁启超赴欧洲游历，直至 1920 年 3 月回京。欧游归来的梁启超一方面潜心于文化教育和学术活动，"培育新人才，宣传新文化，开拓新政治"，另一方面致力于对传统书法艺术的深入探研，直至走完人生的最后里程。

那么，在人生的最后二十年中，梁启超的书法世界又是怎样一种局面？

一、1909—1912 年

这几年梁启超飘零异国他乡，在关心时政的余暇，他仍不忘对书法碑帖的衷爱，且有着特殊的寄托。

突出的事例有：

1、1925 年题《李璧墓志跋》记："碑以宣统元年出土，余方在日本，何澄一寄我一拓片。欢喜累日……"从现有的资料来看，宣统元年（即 1909 年）梁启超所得的《李璧墓志》可看作他一生集藏金石拓本的开始。我们据《梁启超题跋墨迹书法集》[14]一书所附"梁启超藏金石拓本目录"可知其集藏金石拓本总数达 1284 种（详见文后所附"饮冰室藏金石拓本数量统计"一表）。

2、1910 年正月和二月，梁启超所记下的《双涛阁日记》（或称宣统二年庚戌日记）极具体地记述了梁启超羁旅海外，刻苦临池的情形。虽然日记仅保存下一个半月的内容，但这种近乎流水帐式的直录却真实地保留下了这位艺术家彼时彼地的第一手资料，为后人深入梁氏营造的艺术堂奥提供了极大的便利。如日记记录了他每天临池的数量、进度、临写的内容以及切身感受，而且也让今人考察到了梁氏独到的临帖方式：在一个时段，隶书、楷书和行书三种书体往往并驾齐驱。比如同时临《孔庙碑》、《龙藏寺碑》、《集王圣教序》、《张迁碑》等。再如正月五日所记：

午后，为娴儿作《艺蘅馆文卷》第一集叙，临《圣教序》半页。梁山舟频罗庵论书云："帖教人看，不教人摹。当临写时，手在纸，眼在帖，心则往来于帖与纸之间，如何得佳，纵逼肖，亦是有耳目无气息死人。"吾今临《圣教》，亦觉手眼阂隔，心驰两端，颇以为苦，第欲学书，终非痛下临摹之功不可。吾辈手如野马，下笔结体，无一合于古人义法，此如孙子教吴宫美人战，非施以强有力之节制，安能就范？但包慎伯言

所临之字断不可多,每帖取数十字,多至百言已足,此确是不二法门。盖字少,则心眼与之相习也易,不致驰骛多失,而此百数十字,既烂熟而实有诸己,则未有不能举一反三者也。吾喜临全帖,欲装成帙以自程,恨未能用包氏法耳。⑮

3、这阶段留下来的《梁任公诗稿手迹》不仅保存了梁启超珍贵的小楷墨迹,而且有其师康有为画龙点睛式的眉批,如"双涛园读书"一首,康点评道:"书法大进,知能用墨。笔意之震颤含蓄亦合古分意,此即学分隶之益。"(图一)又如"寄怀何翙高外部"一首,康评曰:"书法如凌波微步,白云卷空。自在沉痛,又复笔妙逼肖东坡。"(图二)评《若海自称其书已脱古公役属要我承为独立国作诗嘲之》曰:"汝书知妙逸完满,深得永师风神,但未至雄深奇拔一境耳,试思昔人称右军书以'龙跳虎卧'四字可想神态"。

4、1910年秋冬,梁启超因朋友潘若海介绍,结交蜀中大诗人、大书家赵熙,梁得以从其问学,诗词、书法便受其影响。这里我们不妨赘述一下梁启超早年学书历程。幼年受其祖父梁维清影响,以唐人楷书为临习对象,主要是颜真卿的《家庙碑》、《臧怀恪》。⑯十三岁时,始见陶

图一 《梁任公诗稿手迹》(梁启超著康有为评),作于1909年。古典文学出版社一九五七年十月第一版

图二 《梁任公诗稿手迹》,作于1909年。

濬宣魏碑书法，“目悦魂摇不能去，学书之兴自此。”[17]十八岁时，入京会试得识京师陶濬宣。也差不多这时候，梁启超临习了魏碑《马鸣寺碑》和晋王羲之《兰亭序》。十九岁就学于万木草堂，正式投康有为门下。由此，为梁一生的治学与事业打下坚实基础，书法自然也受到康的影响。此后的一、二年中，梁相继结识了李文田、谭嗣同、沈曾植、黄遵宪、严复、马相伯、马建中、章太炎、陈宝箴、江标等，清代强烈的碑派书风无疑对梁启超日后的书法探索和创变起到了关键的作用。（图三）话还得说回来。那位赵熙（1867—1948），书法潇落绝俗，碑帖相济，自成面目。尝云：“凡天资颖者喜南书，挟胜气者喜北书。南多工而北多拙，拙近古而工近今。各有短长，相济而不相非，斯杰士矣。”赵熙的书风（图四）、书识和日后梁启超的书法追求一脉相承，很值得研究者回味。

5、1911 年春，梁启超受林献堂之邀，携亲友由日本神户赴台湾，在台前后不过十余日，但是影响所及难以估量。在寓住雾峰莱园五桂楼时，“时与骚人墨客欢谈唱和，更亲题莱园名胜十二绝，原作本装悬五桂楼，嗣恐日久损佚，始移莱园中学珍藏。”（林献章之子林攀龙谨识）“在梁任公为‘莱园’景物题写七言绝句的墨宝中，他分别以启超、任公及饮冰等为名。梁任公的书法，用笔得之郑文公之魏碑，但以晋唐王右军、褚遂良之笔法，纳险绝入平，粗中带细，就几个帖意甚浓的古体字看来，又有如同龙飞凤舞一般。”[18]



图三　梁启超自题《饮冰室丛著》书名，作于 1916 年。

图四　赵熙书法

如果用梁启超自己的话来描述流亡日本时的这段经历，即："居日本14年，咄咄无俚，庚戌辛亥间，颇复驰情柔翰，遍临群碑所作殆成一囊。今兹乌头报白，竟言归矣。世务方殷，度不复有闲情暇日以从事雕虫之技，辄拨万冗，写成兹卷，其末四纸，则濒行前一夕醉后之作也。"⑲

二、1912—1920年

这一阶段，梁启超用心在政治上，不过稍有闲暇和兴致，他都不会轻易放过：

1、1912年12月18日梁启超在《致梁思顺书》中道：

日来频见魏铁丈大快，彼言将用册页圣教序一本赠汝也（彼近年专写张猛龙、圣教序、郑文公，欲合三者自成一家，正与我同）……

这是目前所见较早的梁启超阐明自己书法追求的重要资料。

2、1913年4月初9日（即旧历三月三日），梁启超邀集严复等一时名士四十余人修禊于京西万牲园吟诗作画写字，梁自称"兰亭以后，此为第一佳话"。（图五）



图五　北平万牲园修禊合影（1913年）

他在次日给梁思顺的信中说：

今年太岁在癸丑，与兰亭修禊之年同甲子，人生只能一遇耳。吾昨日在百忙中忽起逸兴，召集一时名士于万牲园续禊赋诗，到者四十余人，老宿咸集矣。竟日游宴一涤尘襟，归国来第一次乐事。

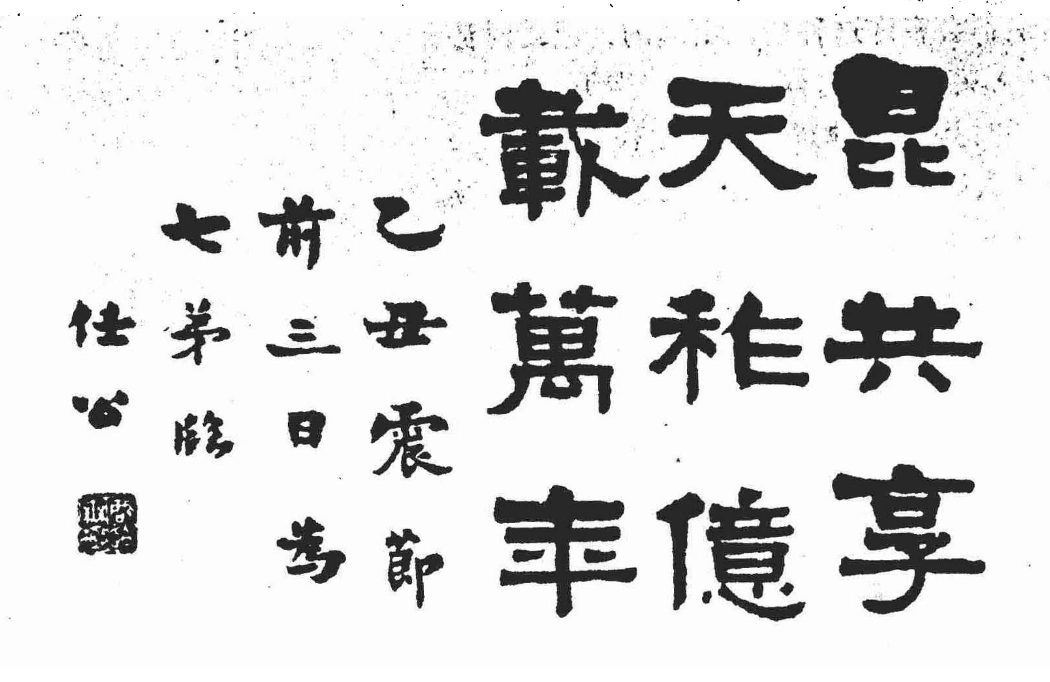
3、这阶段保留下来的梁启超信札来看，政事之余，临池甚用功："惟学书较前益勤，日常

尽二十纸，经已钞完，顷方钞子，稍足收敛此心耳。”[20]

4、1918年，倦于政治漩涡沉浮的梁启超，作了大量的碑帖和书籍题跋，这是他晚年专治学术文化的一个重要起点和标志。突出的如该年正月二十七日，梁启超购得叶昌炽《语石》一书，“穷一日之力读竟”，并题跋：“此书专博不及诸家，而颇萃诸家之成，独出己意，有近世科学之精神，可以名世矣。”这则题跋，不仅可以看出梁启超其时已对金石学著作有过深入研究，同时由于接受了西方新的文化而能从新的角度来加以审视。

三、1920—1929年

欧游回来的梁启超就潜心学术研究和文化活动，自然，书法也成为他此时的主攻目标之一，即使晚年病魔缠身，但对书法艺术的追求乐此不疲。[21]这阶段他不仅创作了大量的艺术精品，还诞生了划时代的书论经典，更欣慰的是经过多年的积累、砥砺，他的书法面目发生了突变，从而形成其独特的艺术风格——“丰容而有骨，遒健而流媚”。以书体而言，无论隶、楷、草、行均有可观，而尤以楷、行特立于书坛。（图六）



图六　梁启超题节临《张迁碑》，作于1925年。

这时期梁启超有关书法活动中下列几件事值得关注：

1、1923年夏，独居京西翠微山，每晨尽开轩窗纳山气，在时鸟繁声中作书课一小时许以为常。其间作《稷山论书诗序》，专论书法。



图七　梁启超书联，作于1924年。



图八　梁启超书联，作于1927年。

2、1924年12月3日作《苦痛中的小玩意儿》，文载其卧病读词，集联达二、三百副之多。从存世作品看，他的创作大都是写这时期的集联。诗书合璧，传为佳话。（图七、八）

3、1925年正月前后，梁启超以惊人的才情题写了大量的碑帖跋，其中大部分为北魏墓志和碑版。内容之丰富、书艺之精湛令人赏心悦目，连他自己在《与仲弟书》中也不无自信地称，“一月之后请弟拭目观我楷书之突飞也”。同年，他在题跋《张寿残碑》道：“此碑丰容而有骨，遒健而流媚，与我笔路最近，今后拟多临之。”明显地彰示了自己的书法追求。

4、1926年，梁启超在清华学校教职员书法研究会作《书法指导》讲演，该文集中体现了梁启超的书法美学思想，堪称现代书学研究的开山之作。[22]

关于梁启超的书法风格，论者多有涉及：

丁文隽：“梁启超出南海之门，似于康氏所称道之碑……《张黑女》、《李超》二志致力最甚。其结字谨严，笔力险劲，风格之高古，远出邓石如、赵之谦、李瑞清诸家之上。康氏盛倡尊碑之说，得此高足，堪以自慰矣。”[23]

沈从文：“至于南海先生用笔结体，虽努力在点画间求苍莽雄奇效果，无如笔不从心，手

不逮意，终不免给人芜杂印象。……反不如梁任公、胡展堂同样是广东人，却能谨守一家法度，不失古人步骤，转而耐看。”[24]

杨鸿烈：“他的书法，由北魏碑体脱胎出来，很有新意，均为时流所称誉。……梁氏的笔迹书法，墨光焕发，得者都珍如瑰宝，人争模仿。”[25]

傅申：“学者喜书，用力甚勤，似受其师康有为的影响，但取径迥异。其隶书用笔劲挺，功力甚深。但他参以北碑的笔法写欧阳通的结字。不论字之大小皆是一笔不苟，气息醇雅，形成个性鲜明的独特书风。[26]

季羡林：学者书法有自己的历史，起码清华过去有梁启超，北大过去有沈尹默等。学者书法不仅讲求书法的典雅清正，而且要求书法具有深厚的文化意味，学者书法不仅是艺术，而且是文化，同时也是学者对汉文字的美化和文化。[27]

综上所述，梁启超的书法从其师康有为先生入，又异于康的追求，走碑帖兼融的路径，终形成个性鲜明的独特书风。他一生浸淫汉魏，于汉隶北魏碑版用功最勤。又能由隶入楷，复涉行书、章草，取法乎上，得其真髓。其书法用笔方圆兼施，结字严密庄重，作品透露出刚柔相济、劲健而又绮丽的艺术魅力和浓浓的书卷气。只可惜天不假年，正当他艺术人生进入绚烂期时，却过早地离开了人世，不然的话，梁启超定会跃上更加令人欣羡的境界。但不管怎么说，他的书法创作连同其书法著述、书法人生已成为中国文化二十世纪宝贵的精神财富。

二OO三年八月于姑苏文采园

注　释：

① 《近代中国学术史上之梁任公先生》载1929年2月11日《大公报》，发表时作者用“素痴”别名。转载于夏晓虹编《追忆梁启超》一书，中国广播电视出版社1997年1月第1版。
② 《空轩诗话》原载《吴宓诗集》，页149，上海中华书局1935年。
③ 语见1911年9月梁启超跋自临《张猛龙碑》。
④ 1926年梁启超为清华学校教职员书法研究会作《书法指导》讲演。
⑤ 语见1913年2月4日梁启超《致梁思顺书》。
⑥ 语见1913年2月28日梁启超《致梁思顺书》。
⑦ 语见1916年2月8日梁启超《致梁思顺书》。
⑧ 语见1927年3月30日梁启超《给孩子们的书》。
⑨ 语见周传儒《史学大师梁启超与王国维》，载1981年1月《社会科学战线》第一期。
⑩ 语见1924年3月14日梁启超《与仲弟书》。
⑪ 语见1925年正月梁启超跋《李壁墓志》。
⑫ 语见1927年11月25日梁启超《与君庸吾兄书》。
⑬ 载《全国第五届书学讨论会论文集》河北教育出版社2000年10月第1版。

⑭ 冀亚平、贾双喜等编,荣宝斋出版社 1995 年 3 月第 1 版。
⑮ 张品兴主编《梁启超全集》第八卷页 2330,北京出版社 1999 年 7 月第 1 版。
⑯ 语见 1925 年梁启超跋《唐颜鲁公书李玄靖碑》。
⑰ 语见 1925 年梁启超作《稷山论书诗序》一文。
⑱ 星翁《梁任公题莱园名胜十二绝墨宝缘起》。
⑲ 1911 年梁启超跋自临《张猛龙碑》。
⑳ 语见 1916 年 7 月 14 日梁启超《致梁思顺书》。
㉑ 1926 年 3 月,梁启超因尿血入北京协和医院,16 日割去右肾。他在 3 月 10 日《致孩子们书》写道:“我这封信写得最有趣的是坐在病床上用医院吃饭用的盘子当桌子写的。我发明这项工具,过几天可以在床上临帖了。”其乐观至此。
㉒ 有关该文体现的梁启超书法美学思想及其意义可参见拙文《梁启超书法论》。
㉓ 《书法精论》1940 年 3 月北平影印,页 81。
㉔ 《谈写字》(二),载《沈从文文物与艺术研究文集》页 228,外文出版社,1994 年版。
㉕ 原载《广东文史资料》第 8 辑,1963 年 6 月版,转引自夏晓虹编《追忆梁启超》页 85。
㉖ 《民初书法——走过五四时代》,台湾何创时艺术基金会 1995 年 7 月编。
㉗ 《书法文化与学者眼界》转引自 2003 年 5 月 12 日第 5 期《书法报》。

饮冰室藏金石拓本数量统计
(国家图书馆善本部藏)

朝　代	数　量	朝　代	数　量
商	5	唐	393
周	14	五　代	5
秦	4	十　国	2
西　汉	13	北　宋	26
东　汉	125	南　宋	18
三　国	13	辽	1
西　晋	5	金	5
东　晋	9	西　夏	1
十六国	3	元	3
南　朝	17	明	5
北　朝	434	清	13
隋	93	民国	4
		无纪年	16
合计	1284		

王伟林：苏州市文联

梁启超的书学思想及书法艺术

楚　默

梁启超无疑是近代史上最有影响的人物之一。政治上未必成功的梁任公，在学术上却是大家。他有吐纳古今的恢宏，剪裁春秋的博大，其文如长江大河，亦如层峦叠嶂，气象万千。而且他又是较早接纳西方文艺思潮的有识之士。早在1902年，他就提到西方“理想派”与“写实派”的不同方法。因此，梁启超可以说是新的审美理想的助产士。这一点上，他比康有为的视野宽阔。他的书法思想是他文艺思想的一个组成部分，也带上近代美学的亮色。只有理解了他的书学思想，才能更好地理解其作品的风格。

一、书学思想

1.梁启超的书法是表现个性最高的艺术

梁启超的文艺思想，强调文艺的“真性情”。他在《中国之美文及其历史》、《情圣杜甫》、《中国韵文里里所表现的情感》诸多文章中反复突出了这一点。他曾举戚夫人的一首诗为例：“子为王，母为虏。终日舂薄莫，常与死为伍。相离三千里，当谁使告汝。”

评曰：“这首诗虽没有多大好处，但也能见出真情。”[①]汉高祖死后，吕后执政，戚夫人被幽囚于永巷，穿着囚服舂米。这首诗就是戚夫人从心底唱出来的真情，故感人。梁启超认为杜甫可以当得起情圣的徽号。“因为他的情感的内容，是极丰富的，极真实的，极深刻的。”各种艺术只有表现了真情，才会有趣味。他说：“音乐、美术、文学三件法宝，把‘情感秘密’的钥匙都掌住了。艺术的权威是把那霎时间便过去的情感捉住他，令他们随时可以再现，是把艺术自己的个性的情感，打进别人的情阈里头，在若干时间内占领了他心的位置。”[②]这美术之中，即包括了书法。梁启超写过一篇《书法指导》，其中说：“美术有一种要素就是表现个性，个性的表现，各种美术都可以，即如图画、雕刻、建筑，无不有个性存乎其中。但是表现得最亲切，最真实，莫如写字。前人曾说：‘言为心声，字为心画。’这两句话，的确不错。放荡的人，说话放荡，写字亦放荡；拘谨的人，说话拘谨，写字亦拘谨，一点不能做作，不能勉强。”这就很清楚地表明梁启超的书法观：要表现个性，表现真情，不能做作。

梁启超的这个观点，不止讲一次，他在《稷山论书诗序》中又强调：“吾闻之百里（指蒋百里）今西方审美家言，最尊线美。吾国之楷法，线美之极轨也。又曰字为心画。美术之表现作者性格，绝无假借，惟书为最，然则书道不能磨灭于天地间，又岂俟论哉。”[③]书法以线表现作者的情感、个性，绝无假借，因此也最不能掺假。联系梁启超在《书法指导》中提出的书法之美的四种表现（线的美、光的美、力的美、个性的表现）。可以看出，梁启超眼中的书法是美

术之中最能表现情感的艺术。

2.情感的体验与外化

梁启超文艺思想中的抒写真性情，包括了对情感的体验和传达这两项内容。他说："艺术家认清自己的地位，就该知道，最要紧的工夫，是要修养自己的情感，极力往高洁纯挚的方面，向上提挈，向里体验。自己腔子里那一段优美的情感养足了，再用美妙的技术把他表现出来，这才不辱没了艺术的价值。"④

例如，他说杜甫《羌村》、《北征》等篇多用第三者客观的资格，描写所观察得来的环境和别人情感，从极琐碎的断片详密刻划。⑤他认为事实愈写得详，真情愈发得透。描写真，需观察真。体验真；而"美妙的技术"才能把真情传达出来。他认为杜甫"表情方法又极熟练，能鞭辟到最深处。能将他全部完全反映不走样子，能象电气一般一振一荡的打到别人的心弦上。"文学创作是如此，一切艺术创作莫不如此。他说："美术的任务，自然是在表情。但表情技能的运用，须有规律的组织，尽各部分互相照应。"⑥因此，对于书法来说，如要充分传达主体的真情，必须有精妙的技术。

书法虽是写字，但要写出梁启超要求的"四美"，却并不是一件容易的事。因此，写字应从临摹始。梁启超的书法创作思想，植根于传统，在传统的基础上创新。他说：

"人类文化的历史很长，都是一代一代继承的，从而发展到现代这样一个高度。许多人排斥模仿，以为束缚天才，我反对这种说法……写字这种艺术，更应从模仿入手。这不是说前人的聪明才智比我们强，乃是为了继承和发展。"（《论书二题》）实际上，临摹是一种体验，有了这种起码的审美经验，才可以有自己的形式语言。但临摹毕竟是临摹，不是创造，故梁启超又说："模仿前人书法有两条路：一是专学一家，要学得像，如学颜真卿或欧阳询，终身学他。二是学许多家，兼包并蓄。这两条路，第一条路优点是简切，容易下手，但也容易为一家所缚。第二条路弱点似乎是氾滥无归，但看得多，便于发展。走第二条路，以模仿为过渡，再到创作，是最好的方法。"（《论书二题》）

从模仿到创作，一是靠技巧的积累，二是靠融化技巧的悟性。在梁启超的审美理想中，真情的传达必须深刻、不走样，也就是精妙。这一点可以从他自己的创作中看出来。实际上，梁启超在广泛猎涉碑帖，继承传统的过程中，就非常关注书史上各家如何在传统的基础上加以发展。例如，他跋《道因法师碑》说：

"大令学兰亭而加放，兰台学率更而加敛，皆摄其精神而不袭其貌，故能自立也。兰台得力化度最深，而收敛紧严，达乎其极，若书家有狷者，吾必以小欧当之矣。"⑦

王献之学其父书得"放"，欧阳通学其父书得"敛"，这说明，两人学前人都不拘囿于死

法而有发展,故能自立。临摹古人作品,就要看出创新的精神流露之处。梁启超于这一点深有体会:“吾少年喜临《家庙》《臧怀恪》,顾不得善拓,亦终未有入。四年前初得此碑(指《李玄靖碑》),以学隶余力偶一临写,便觉别有意解。”⑧

梁启超学欧书,也临颜书,还广临各种碑版,走的是学许多家的第二条路。

3.书派与环境

梁启超很重视地理环境、民族传统对文艺风格的影响,他曾写《论中国学术思想变迁之大趋势》一文,说:“欲知先秦学派之真相,则南北两分潮,最当注意者也。凡人群第一期之进化,必依河流而起,此万国之所同也。我中国有黄河扬子江两大流,其位置性质各殊,故各有其本来之文明,为独立发达之观,虽屡相调和混合,而其差别自有不可掩者;凡百皆然,而学术思想其一端也。”

梁启超的这一思想,与英国历史学家汤比因在《历史研究》中提到的文明的起源与环境有关不谋而合。古代的中国文明诞生在黄河流域,泰伯奔吴建都,断发文身,开化荆蛮,才有了南北交流,创造了灿烂的吴文化。梁启超在另一篇《中国地理大势论》中,结合词章绘画书法音乐等艺术,阐述了南北艺术风格的不同,其中说:

> “书派之分,南北尤显。北以碑著,南以帖名。南帖为圆笔之宗,北碑为方笔之祖。遒健雄伟,峻峭方整,北碑之所长也,《龙门二十品》、《爨龙颜》、《吊比干文》等为其代表。秀逸摇曳,含蓄潇洒,南派之所长也。《兰亭》、《洛神》、《淳化阁帖》等为其代表。盖雕虫小技,而其与社会之人物风气,皆一一相肖……大而经济、心性、伦理之情,小而金石、刻画、游戏之末,几无一不与地理有密切之关系。”⑨

北碑与南帖的风格不同,乃不同地理环境中人们审美情趣的差异。北人气魄英鸷,崇尚古朴,表情力强。其书雄伟遒健;南人富于想象,探玄理,齐物我,其书秀逸潇洒。北、南两种文化的融合,便有了新的异彩。文学史上的屈原,出现于春秋中叶以后,是楚文化与“中原旧民族之现实的伦理的文化相接触”才有了新的文学。梁启超认为文学韩、柳,诗家李、杜,书家欧、虞、褚、李、颜、柳,都有“调和南北之功”。这表明,书风的形成,既有自然之力,又有社会之功;既是天行之伟,亦是人治之胜。这样的见解无疑是高人一筹的。

正是有了这样通达的艺术观,就容易看待新出土的竹简书法。在《稷山论书诗序》中,他说:

> “晚近流沙坠简出世,中典午残缣数片,与汇帖所摹钟王书乃绝相类。其书盖出诸北地不名之手,非江左流风所扇,故知翰素既行,风格斯擅,未可遂目以伪体祧之也。”

流沙坠简是1906–1908年之间斯坦因在敦煌以北的汉代长城中发现的汉简。竹简的书风中已有钟王书风的影子,这说明钟王书风也是继承前人发展而来,也是南北文化融合的结果。

正是因为能从地理环境、社会政治民族习俗这样多元的视角看待书史的演进，因此，他就从传统身上看出了更多的内容。他在《跋汉延光残碑》中说：“《延光残碑》……与《三公山碑》字势相类，嵩山《三阙》亦仿佛近近，盖由篆变隶之迹也。”《跋汉孟旋残碑》中说：“碑中字体有绝类今楷者，可见书之变迁，其积以渐……近岁流沙坠简出土，其中西汉之品，作楷势者尤多矣。”再如，他《跋唐房彦廉碑》说“余谓率更书以险劲胜。笔笔如怒猊渴骥，正以寝馈于汉隶者深矣耳……率更化隶为楷，无一笔是隶，无一笔非隶。所以独有千古也。”欧阳询的楷法与汉隶有着千丝万缕的联系，因而其险劲的风貌也是一种创新，值得肯定。康有为尊碑而卑唐，说：“欧、虞、褚、薛，笔法虽未尽亡，然浇淳散朴，古意已漓；而颜、柳迭奏，澌灭尽矣。”[10]这个看法，一下子将唐代书家与传统隔断，显然偏离了书法史的事实，走向谬误。

提出“南北分派论”的阮元和认为“宋四家皆不可学”的钱泳其实都未能看到产生不同书派的社会文化、地理环境等原因。梁启超这种通达的观念，正说明他的眼光之深邃。

二、梁启超的书法艺术

梁启超为 1889 年举人，其时 16 岁。这表明 16 岁以前，他即受过严格的楷书训练。其实，他在十二、三岁受学广州时，因在粤秀山三君祠见陶心云书楹联，即激发起学书的兴趣。日后回忆此情景犹说：“目悦魂摇不能去，学书之兴自此。”（《稷山论书诗序》）后追随康有为，1890-1894 年期，他在万木草堂学习，日夕与康有为相处，自然受其尊碑思想的影响。1911 年，梁启超自临《张猛龙碑》并跋云：

> “居日本 14 年，咄咄无俚。庚戌、辛亥间（1910-1911）颇复驰情柔翰，遍临群碑，所作殆成一囊，今兹乌头报白，竟言归矣。”
>
> “遍临群碑”，很可以看出梁启超在学碑上所下的功夫。《饮冰室文集四十四（上）》刊梁启超 154 件碑帖题跋，其中还有两件篆书题跋。不过，他不像其师康有为那样排斥唐碑和帖学。也同时在唐碑和帖学上下巨力。唐碑中，《道因法师碑》《家庙碑》《臧怀恪碑》是他临习最勤的。《兰亭》《圣教序》及草书《十七帖》《智永千文》也是他用心研习的范本。他学书是“宁肯学许多家，不肯专学一家”，“以模仿为过渡，再到创作”。（《书法指导》）

梁启超在正草隶篆各体上都下过力气，因此存世的各体作品均有。其中风格成熟、意境深邃的作品不在少数。现分别叙述之。

（1）楷书：峻峭方正蕴温润

应该说，梁启超在楷书上的用力最巨。楷书最有规律。其端庄，亦是君子人品的象征。梁启超教人学碑时说：“我的意思；仍从方正严正入手为是，无论做人作事，都要砥砺廉隅。很规律，很稳当，竖起脊梁，显出骨气才好。假如像球一样，圆圆滑滑四面乱滚，那就可怕，而且站不住。”（《书法指导》）这是他的审美趣尚，也是他的努力方向。作楷书，要有骨有力。他还

说:“学字,最好造像中,从《魏灵藏》、《始平公》、《杨大眼》入手,笨极呆极,但是很稠密。全身的力都在上面。打得紧,不漂滑。非从这类入手,容易流于浮靡。碑中从根法师,《张猛龙》入手用笔很重,锋芒很显,容易学得像,学得好。”他看重的就是碑体书法用笔重,有锋芒,显示出峭峻的体骨和力量。当然,这是他后期的观点。早期他的书法风貌也并非如此。

目前所见梁启超的早期楷书,如《双涛园读书诗稿》,是1910年的作品。结体峭健,有欧书的风貌,个别捺脚有碑味,其他的用笔还看不出有较多的碑意。康有为在诗稿的上方和行间有批语:“书法大进,知能用墨,笔意之震颤含蓄亦合古分意--此即学分隶之益。”此幅作品的用笔含蓄,也完全不像后期的楷书。

至1917年他书《杜甫暮归诗轴》,我们才看见了起笔粗重的碑的风骨。这幅字的横画,露锋落笔,爽利有骨。但收笔较为含蓄,竖笔和横竖转折处,也如刀截干脆。撇、捺隶意较浓,且线条饱满温润,因此,遒健之中不乏流丽。由于这幅字中还杂有行书的笔致,因而又多了许多流动。整幅作品,字距疏朗,墨色浓黑,显得方正端凝,醇雅含蓄。

但以上两种楷书体貌还不是后期成熟的个性楷书。梁启超有个人风格的楷书在十九世纪二十年代以后。1924年的“春已堪怜”对及1927年的几副楷对,均是打上梁氏标记的代表作。它们艺术上的共同特色有如下三点:

(一)落笔峻利,有《张猛龙》之遒劲、雄健,特别的横画,起笔风骨峭拔,锋稜露出,极有力感,但收笔圆润。用笔并非单一,方圆兼用。楷中有隶,又化隶为楷。端正中有宕逸之气。方圆结合得十分和谐。因而,峻健雄发中都间杂着温润流利;

(二)结体一般整炼庄和,中宫收紧,神气内敛。这也是梁氏楷书的一大特色。它没有特别开张、宽博的结体,但结构精绝,字字皆美善。不管是单个的字,还是整幅作品,都经得起细细推敲和品尝。

(三)梁氏的走笔有一种从容、稳健的节奏,不激不厉,方折斩截的笔画后面,紧跟着的一定是温和轻缓的笔触,这种刚柔相济、重轻相间的运笔过程,体现着主体的机变与理智。“人在画桥西”联中的“梦魂”两字,集中反映出他的审美情趣。“梦”的上部笔重墨浓,接下来的几笔十分轻松,横画细劲而轻盈;“魂”的右部上方俨然是一片碑意密布,而下方轻笔左右撒开,何等潇洒。由于这三个特点,梁启超的楷书就有了峻峭方正中的温润,有了端严中的多变,冲和之致。

(2)隶书:端严醇雅格高古

梁启超收藏的汉魏碑拓极多,其中有相当一部分是隶书作品。他对隶书的兴趣与关注,也显得格外有学者和艺术家的眼光。他《跋汉延光残碑》,注意的是字势的沿革。看出该碑与《三公山碑》、《嵩山三阙》之间的联系,看到了“盖由篆变隶之迹也”。他《跋汉孟旋残碑》又把它与最新出土的流沙坠简联系起来。从书体中看变迁,使他的审美眼光投向隶书品位的高处。在隶碑中,他对《张迁碑》尤为垂青。此碑雄厚朴茂,是隶体中格之高古者。梁启超也多次临习此碑,乙丑(1925)二月跋自临《张迁》碑,云:“然其书势,雄深浑穆,如有魔力强吾侪终身钻仰。”丁卯(1927立秋)再次临《张迁碑》。不妨比较一下临书与原石的区别。

梁氏的临作八行,计58字,作品藏天津历史博物馆,虽曰临作,实是创作。

《张迁碑》的风格拙朴雄，运笔沉着，全力内敛，故结体不像《曹全碑》开张宕逸，而是笨拙方正，而梁启超的临作，气息上取其雄浑尔雅，而结体上已有许多发挥。如“广”字，原石结字方，左竖撇垂直而下，末端外挑，梁书则极尽姿态，弯势明显，形态飘逸。再如“风”字，更是左右舒展，婀娜多姿，是《曹全碑》的笔意了。另外，笔道的粗细，原石较为均衡，而临作则粗细变化大，因而更加灵动。何绍基曾临《张迁碑》多本，梁启超跋何氏临书说：“吾夙不喜蝯叟楷行，而酷爱其八分。叟善以草势作分书也。其生平用力最深者，即张迁。……此为第四十七通，正将半百，飞动中仍不失严谨。”梁启超的临作，继承了何书飞动之势，但短竖、点画，又含蓄内敛，保持了古朴中的醇雅气息。因此，从气息意境上，还不同于《张迁碑》，故当视为创作。

梁启超的碑石题跋中，也偶用隶书。如《颜勤礼碑》的题端就用隶书，形体醇雅有骨，线条遒健而流媚。但绝大多数场合，他以隶书作对联。现存的梁氏作品中，有一批隶书对代表了他的艺术成就。《中国书法全集》78 卷收其隶对两副。均为集张迁碑字为联，但风格并不一样。

赠公武弟联写于乙丑（1925）正月。结字宽博方正，气息厚朴。用笔则沉着粗重，尤其是首笔，落笔重，点画形态雄健、拙朴，颇具力感。笔的运行，涩势渐进。常留枯笔的痕迹，气厚而浑，也间杂一些楷书的用笔。使拙厚中呈现一些温和的笔触。整体而言，突出的是丰茂雄厚的意境。仅隔两个月的与曼仁弟联，要宕逸流丽得多。这幅作品，以楷书的笔法写隶书，起笔大多含蓄，不露锋芒。横画虽平整不显波挑，但撇捺则姿态翩翩，结字体势方扁，这样左右舒展的笔势带来了流丽、妩媚。由于融合了楷书乃至行书的笔意，线条的质地更加滋润和温和，如“月”“流”等字，完全是《曹全碑》、《史晨碑》或的婉丽妍媚。不但在形态上让人觉得赏心悦目，在意韵上也含蓄有余味。虽说是集张迁碑字，但张碑的形貌已很少了。不过梁启超的过人处正在于他并没有让“媚”作过多的流露，他用坚实的竖和凝重的点来协调整幅作品的风络，他的折笔斩截干脆，运笔实而不浮，自始至终让张迁碑的雄健占了上风，整个说来作品的汉隶气息浓重，不失为佳作。

（3）行草、章草：遒丽逸宕神潇洒

梁启超的楷书、隶书用笔谨慎精致，点画一笔不苟，可谓风骨峻洁，唯其行草书流便宕逸，写得自然潇洒，仿佛不费一点力气。梁的行草，得力于二王。他特别钟情《兰亭》及《怀仁集王羲之圣教序》，草书则于《十七帖》智永千文等浸淫多时。故深得右军内扌厌笔法的神髓，线条神气内敛，形态端凝沉雅，走笔轻松随意又无不如意，确实达到了炉火纯青的程度。

梁启超对王右军书的跋语有好几次，1923 年，见到原觉本集王圣教序，跋云：“东坡论书贵中藏棱，后世能此有者寡矣。独《圣教》曲尽其妙，然非善本又岂足语此？余旧藏一通，颇为不恶，睹原觉此本，爽然若失。留斋半年，日临数纸，似有所会。原觉南归，检还之。今生梦魂不能忘此也。”这段跋语透露几条重要的信息，一是梁启超旧藏本与原觉本不一样，故悟前临未得笔法之妙；二是从原觉本上看到了该本的用笔之妙，所谓贵中藏棱。1927 年，梁启超节临圣教序，作品 11 行，一百余字。从这件作品中可以看到梁启超行书的风神。这幅字，完全是中锋用笔，是内扌厌笔法。起、收都十分讲究，在楷、隶中他惯用的北碑锋棱一概不见，点画遒丽温

润,结体妍美秀雅,各字成体,极少连笔,更不见游丝缠绕。但一气挥洒,神采奕奕,古雅有渊致。但为了不至于过于姿媚,梁氏的临书显然融入了自己的理解。一些字的结体偏扁,保留了碑隶的拙味,如"山、川""十"也融入了一些隶分笔意。因此,即使是临,也不妨碍他的创造性发挥。

其实,梁启超早年的行草书就写得一片神机流走。如 1911 年作的《广艺舟双楫》节录。这四条屏的作品,显示出他深厚的用笔功底。这幅作品,点画精到,结体端丽,字之间的气息流通。里边有些字是纯粹的草体,多为独草,但夹杂在字里行间反添许多流美。章法、落款都完美无缺。梁启超最为风神潇洒的作品是那些不经意写出的信札。这种信札,脱手写去,又能心手双畅,略无凝滞。《中国书法全集》所收的致季子函等均是行草的上品。季子函前后不过五行。实际上只相告了一件事,言毕意止即收笔,可谓无一点废墨。这信札中,碑、帖的笔法实际上都有,只是融合得巧妙不见人工的痕迹。开篇走笔较快,线条流便。至"已立函",明显杂以碑法,点画粗重,"伯唐"的方折已带明显的棱角,然忽又换行草笔法,转而直下,天机宕逸。故第二行颇多神来之笔,线条形态也奇异多变,最后以带楷意的字收笔,留下大片空白,正是古意溢目之处。此札放在古典名迹中也一点不觉逊色。

梁启超的章草作品,一般见得不多,但笔者以为是其各体中最为精采的一体。不但风神俊发,形貌多有新鲜感,而且多他个人的创造。章草自元代赵孟頫复古运动中复兴后,明人宋克等稍有发展,但还是衰微不振。梁启超的章草,融入碑法,流动中有了倔强。从古人千篇一律的形貌中脱颖而出。

1927 年,他曾节临章草千文。这件作品凡 11 行,114 字,藏天津历史博物馆。虽说是临作,也不知临何本,但肯定与原作的区别很大。写的都是他自己的理解。例如他的捺脚,既不像赵孟頫急就章的阔而锋利,也不像宋克急就章的细粗悬殊,而是温润中有虚和之致,特别是楷书的含蓄用笔,使人感到醇雅的风神。这种精致,非常符合梁启超的审美情趣。如果说临作还多少带有一点规定文字的约束的话,那么,梁启超自书诗词的章草作品纯粹是一种创造了。1927 年,梁启超写过多件章草条幅,精妙绝伦。一件是中秋前三日写的范石湖绝句《碧瓦》。这幅作品的用笔不同于上面的临书。是用他精熟的碑笔入章草,凡横笔、首笔,起笔重,带有明显的碑意和力感,甚至留有锋棱,如只用这种凝重、稚拙的笔法必将导致雄浑厚重,而失去草书的流便之美,故他又同时以草书笔法补救、调和这种峭健,这样峻峭雄健与流便灵动结合起来,形成一种独有的风神。这幅作品,字距疏朗。各字独立,但字形的走势又暗示了运动的方向。整幅作品流动宕逸,气韵生动,又能保持章草这种字体特有的古雅高格,十分难得。落款两行小字参差左侧,下方留下大片空阔,耐人寻味。

同一年冬,梁启超又书苏轼诗"未成小隐聊中隐"一首。这幅作品写得极为抒情写意。用笔的轻重、线条的粗细形成强烈的对比。一开头,笔重如山,先声夺人,接下来却细语轻声,忽而笔触又重,线条随势跌宕多姿,敧侧倾倒,尤其"长"字,一捺脚极度夸张,十分畅意。第二行中,出现了连笔牵丝,"无"已纯粹是草书笔意,这种章草、今草的结合和交替使用带来了新理异态。正以为书势又将奇变下去,不料最后一个"山"字却完全是魏碑笔法,且是正体,安稳如"山",收得坚固安稳,嘎然而止。与中秋前三日写的《碧氏》相比,仿佛是两个才情不

同的书家写的。前者是端严中的古雅、宕逸,而后者,完全是潇洒中的浪漫。这充分说明,梁启超的创作才能是多方面,风格也是丰富多彩的。

在我看来,梁启超的章草无疑是最富创造力的作品,不但精致,古雅,而且抒情。他的行草书也是活泼的,但二王、传统的成分多,只有章草,他个人的风貌多,个性的张扬多。一种古老的书体,到梁启超手上焕发出了传统的生命、魅力,这是前无古人的。

三、梁启超在中国书法史上的地位

1910年左右,康有为评梁启超书时说:"汝书知妙逸完满,深得永师风神。但未至雄深奇拔一境耳。"康有为的书学思想中,雄强奇崛,新理异态是他肯定的境界。故梁启超帖学一路的二王风貌,在他眼中自然低了一等。不过书法并不以风格为高低。梁启超终其一生,也未达雄深奇拔之境,性格、气质使然。但这毫不影响他在书法史上的地位。他仍然是近代书法史上举足轻重的人物。其理由是:

(1)梁启超碑、帖笔法融合的楷书,劲健峭拔中有温润流媚,且能自成一格。梁启超自己说他欲合张猛龙、圣教序、郑文公三者自成一家,(1912年,12月18日《致梁思顺书》),他是理论与实践结合的尝试者,并取得了成功。他的书法所达到的水平,远远高于一般的所谓学者书家,如章太炎、蔡元培、胡适之类;也高于一般的书家,甚至高于被康有为誉为集碑之大成的张裕钊以及康有为本人。"学者书家",是一个模糊概念,仿佛有名的学者一旦挥笔,即是书家,这是误解。许多"学者书家"用笔固然随意,但点画不到位是常事,从书法角度看,艺术水准并不高。梁启超这个学者却是个功力至深的书家,他在书法训练上投入的精力与时间都是超常的。所以,他的书法作品是富于个性的;是遒健中有温润,端严中有宕逸,峻厚中有流媚。梁启超的书法作品,气息高古、醇雅,点画精微,品位很高,甚至超过了其师康有为。康有为的书法,正如沈从文说的:"南海先生用笔结体,虽努力在点画间求苍莽雄奇效果,无如笔不从心,手不逮意,终不免给人芜杂印象……反不如果梁任公、胡展堂同样是广东人,却能谨守一家法度,不失古人步骤,转而耐看。"(《沈从文物与艺术研究文集》P.288,外文出版社1994)

(2)梁启超的隶书醇雅有骨,格调高古。他追求的不是姿态的妍美,而是气息的古朴。故能于高古中见飘逸。作为大学者,他书写的内容常是自己的集联或诗词,故文学的意象与线条的形相形成多重的叠合,这是他作品底蕴深厚的一个根本原因,非一般书家所能望其脊背。

(3)梁启超的行草书深得二王风神,潇洒自然,这是学问渗透笔墨的综合效应,是几十年砥砺的结果,也不是常人可以仿佛的,至于章草书,更体现其融合南北的悟性和创造性。以碑的笔法融入章草,又将章草、今草结合,故其章草书是独领风骚,也是无人可及的。

鉴于上述理由,本文认为:梁启超是二十世纪书法史上出类拔萃的大书家,是高于康有为、张裕钊、李瑞清、赵之谦诸家之上的大家,其杰出的作品大多集中他晚年的最后几年中,开掘这些作品的精华将是书法史的一项近切任务。

注　释:

① 《饮冰室合集》专集 74 册　P.167。
② 《中国韵文里头所表现的情感》。
③ 《饮冰室合集》文集 14 册　P.20。
④ 《饮冰室合集》文集 13 册　P.72。
⑤ 见《情圣杜甫》一文。
⑥ 《美术与科学》《饮冰室合集》文集第 13 册　P.11。
⑦ 《饮冰室合集·文集》四十四、下。
⑧ 见《中国书法全集》78　P.213。
⑨ 《饮冰室合集》文集　第 4 册　P86-87。
⑩ 《历代书法论文选》P.812。

楚　默:无锡市二中



壮士虬髯挥铁笔

——“奇人”李铁夫及其书法

傅爱国

一

冠人以“奇”字,乃言人生经历奇特,或言创造奇迹之人。人生经历奇特不一定能创造奇迹,而创造奇迹的人一般都有一个奇特的人生。一部人类发展史上,将有奇迹的人名排列起来,足可编成一部厚厚的大书,但置之于生生不息的世代人海中,则又屈指可数。李铁夫是“奇人”——在奇特的人生旅途中留有“奇迹”的人。

言之“奇人”,若出之我辈小人物之口恐怕不足信,像郭沫若这般现代大文豪也说他是“奇人”,就有些份量了。1940 年秋的一个下午,郭沫若邀冯乃超去拜访李济深和李铁夫时对冯说:李铁夫是值得认识的一位奇人,他是孙中山先生的一位老朋友,他搞革命的时候,我们都还没有出世。

李铁夫于 1869 年生于广东省鹤山县陈山村龙门里的一个贫苦农家。幼年曾随乡中一位孝廉吕辉生习诗文、书法、绘画,且有这方面天才。十二岁时因生计困难,随族人远越重洋赴北美洲英属加拿大,依族叔谋生及求学。1887 年入阿灵顿美术学校学习,其后转其他学院研习美术。从此,开始了他漫漫六十余年的艺术的人生,也谱写出一部人生艺术的长曲。

他在晚年回顾一生的经历时曾说:“平生只有两大嗜好:一是革命,二是艺术。”这位“奇人”,在乡野的劳动和生活,炼就了强健的体质,也扎下了对乡土深厚的感情。民族传统文化强劲的生命力,“赋予他革命者的勇敢坚毅的气质,也使他的艺术始终洋溢着雄浑劲健的气魄。”

二

自十九世纪末,李铁夫便成为孙中山忠实的追随者。他比孙中山小三岁,常称孙中山为“孙大哥”。1901 年李氏在英国参与组织兴中会,翌年,又随孙中山由英至美,筹建同盟会纽约分会,1902 年 12 月同盟会纽约分会成立,他担任了六年的常务书记。在一次中山先生为首的同盟会员聚会上,李铁夫即席赋五言古体抒怀,诗以明志,诗中有"楚虽三户地,足报亡秦仇"句。在参加民主革命中,他的确并非普通的文弱画人,他不仅做了大量的组织宣传工作,组织编剧,导演电影,到处演讲,而且还把自己卖画所得和艺术奖金捐助革命。愈是艰难的时

候,他愈表现出高度的革命热情和坚定性。他是一个不畏牺牲,热情奔放的革命家。在辛亥革命的创业者心中,李铁夫是占有重要地位的,并予以极高的评价和推崇。

1915年,孙中山与黄兴联名在海外报刊上推崇他的画是"绝艺","洵足以欧美大画家并驾齐驱,诚我国美术界之巨子"。从艺术评品而言,这些话不为过分,但其中更包含着他们之间的深情厚谊。在李铁夫逝世二十七年后的1979年,当宋庆龄得知李铁夫的画集即将出版时,立即亲笔为该书题写书名,以寄托对这位曾经为辛亥革命作过贡献的艺术家的追怀之情。李济深曾在四十年代向桂林美术界推崇李铁夫时说过:"他将艺术和人生融合成一片了,不知道什么叫做功名利禄,什么叫做交际应酬。"这可谓是对李铁夫作为革命家和艺术家人生的最中肯的诠释。

三

作为艺术家,李铁夫是以油画一科著称于世。在现代中国美术史上他是一位很长时间被遗忘的画家,一些美术史著作中甚至没有李铁夫的名字,这不仅仅是美术史论家的疏忽所至,恐怕其中还有一些复杂的原因。好在近些年美术史论界本着史的真实,在对我国油画史分期的问题上,将这位"奇人"的名字与李叔同等人列为我国最早的油画家,从而为他讨了个公道。但是一个史实还应澄清,曾有人说,李叔同是我国第一个到国外学习西画的人,其实,比李叔同大十一岁的李铁夫才是中国美术史上第一个到西方学习水彩和油画艺术且达到最深造诣的人。曾在1992年12月北京举办的《中国油画起始与断代学术研讨会》上,靳尚谊先生发言说:"西方油画在中国开始传播,大体可定为清末,广州有外国人教中国人画商品画等,是油画了,但水平很低。"陈滢先生也说:"清代油画主要是北京的宫廷油画和南方一些商港口岸的民间贸易油画。……民间贸易油画又称外销画,盛行于十八世纪到十九世纪中叶,……外销画活跃的时间长人数众多,作品十分丰富,并产生了一些优秀的中国早期油画家。"虽然没有任何根据说明李铁夫在出国前接触过油画但身为广东人,并对画画喜好的少年李铁夫有可能受过外国画的感染。这样理解,他出国谋生求学选择美术这一科主攻油画就不是偶然的。1887年李铁夫十八岁时进阿灵顿美术学校,对油画、水彩和雕塑艺术接受了正规而系统的学习,天资和勤奋使他在校考试得过第一名和多次获奖。为了开阔眼界(也是革命的需要),他"游学欧美十有八年,历为美术大学名誉生"。这时的李叔同尚未赴日本留学,所以说他是中国美术史上留洋学习西画的第一人显然失实。当然,按丰子恺先生的说法,李叔同首先把油画介绍到中国来,可能是比较客观的。

李铁夫是一位师从名门的正宗的现实主义油画家。辛亥革命后,他又把主要精力放到艺术活动上来,1913年他再入纽约艺术大学进行研究,此后,他参加艺术活动的学院和研究机构还有纽约艺术学生联盟和国际设计学院(即万国考画师画院或艺术研究院),这时期他已是四十多岁的成熟画家。他的自印名片上这样写着:"1905年至1925年,威廉•切斯和约翰•萨金特的门人(追随者)。"切斯是美国名画家、教授,门下出过肯特那样的巨匠。萨金特虽没长期在学院任教,但自十九世纪末,其画名已在欧美画坛影响很大,他的作品首次在波士顿

展出，评论界认为在美国还没有一个人展示出这样多的真正可以成为风格突出的优秀之作。李铁夫成为这样两位名匠的"追随者"时，已具有相当丰厚的绘画训练基础和艺术经验，从中不难看出他对艺术追求的虔诚和真诚。他崇尚他们的艺术，决非效仿其皮毛，而是真正地汲取了这两位美国现实主义大师的艺术精华。切斯和萨金特都是在学院传统的基础上，努力改革和创新的艺术家。他们都不满足于被学院派中新古典主义画风所束缚；都受到十七世纪荷兰、西班牙艺术大师们的作品的启迪，重视面对自然和真人的直接写生，追求人物的内在精神，强调笔触的表达情绪的效能和探讨外光的色彩效果；他们都崇拜委拉斯凯兹，欣赏马奈的成就。这些都直接和间接对李铁夫产生影响，从而使他的艺术能深入到欧洲现实主义油画传统中最富有生气的领域中去。也是通过两位名师使他掌握了早期印象派绘画的杰出技巧。譬如强调画面上的"三维空间"的表现；注意笔法上的秩序、层次和节奏感；要在一个笔触中同时解决造型、明暗和色彩等几个方面的要求，等等。有评论者认为他所探讨的西方艺术的途径和他笔下所掌握的西画的精神与内质，是稍晚的几位留学西方的名画家"所没有触及的"。这是只眼识语。李铁夫擅长肖像艺术，其造型的深厚感和笔触的色彩的表现力，是与人物的性格和精神状态紧密结合在一起的，具有丰富的抒情性。也擅长鱼虾瓜果静物。作品风格深沉朴实，更接近切斯。1941 年诗人柳亚子访问李铁夫时，画家把一位美国女同学的画像拿给诗人欣赏，事后柳亚子赠其诗中有句："壮士虬髯挥铁笔，美人玉儿胜似荼"，可见，他的绘画功力和表现力之深。

四

李铁夫是一位多才多艺的艺术家，像李叔同一样，"文艺的园地，差不多都被他走遍了。"除了油画、水彩、雕塑外，他对舞台艺术、电影也有过系统学习，组织过演剧，导演过电影。他不仅于西艺为人称许，而且去国外四十余载，从未忘情民族传统的诗文、书法，且均能达到高深造诣。他的水彩画虽明显受到源自英国传统的萨金特水彩画的影响，明快、流畅、水分饱满，却有自己的另一种风格，即以枯笔浊色所表现的苍劲之美，流露出的是他把中国传统艺术的书法线条和水墨画的功底相结合所形成的审美趣味。四十年代，晚年的李铁夫树老叶归根，回国后蛰居香港，虽然，"家徒四壁"的简陋生活环境，却没有泯灭其艺术家的创造热情和人生理想。这时油画创造甚少，多作水彩画和水墨画，其作品能充分发挥传统水墨画的优长，协和高雅，氤氲浓重，气魄雄深，极大地显示了民族艺术的风度。

谈起李铁夫的书法，尽管其生前留下诸多书法佳品，加上他在中国近现代革命史和美术史上的地位，若置于当代书坛，或许出自对其人生尊崇，有可能被誉为"书法家"甚至"大师"的称号。那样，九泉之下的他凭着艺术家的真诚和谦虚恐怕不会因此而欣慰。笔者对这位中国近现代美术史上的先驱的书法一艺，持慎之又慎的恭敬态度，自觉将其置于近现代书法史中去考察，实在不能冒然将其列入康有为、梁启超、黄宾虹、李叔同、于右任、沈尹默等书法家行列。他的书法只能说是"名人的字"、"画家的字"。不过，他的字绝非人们通常所说的那种画家凭藉着创造型能力的奇妙所"画"出来的"画家的字"。大概这是他作为"奇人"的

一个侧面。

李铁夫在书法上下过相当的功夫,除幼年在国内打下的基础之外,在国外数十年间不曾停止过练字,在美国见过他的友人常说,李铁夫几乎每天都写一些大字。这一方面说明他漂移异国他乡,却仍然保持那个时代的中国文人的习惯以寄拳拳游子之心;另一方面还说明他谙熟中国艺术的精义——"中国美学的基础是书法",这位接受西方艺术良好教育的东方学子,更愿意从书法中获取艺术的灵感。所以,他练字,无意于书法家的名号,而是充当传播民族文化的使者,展示独特的民族艺术之魂的巨大表现力。他的绘画得到了书法的滋补,使其画风内涵骨气,苍润生动;他的精深的绘画艺术造诣,又使其书法具有出手不同凡响的境界。

李铁夫的书法是有路数的,所表现出来的艺术审美特征是立足那个时代书法美学前沿的。近现代之交时的中国书坛,康有为的书法思想及其书法影响了一代人,继而有康氏高足梁启超推波助澜,碑学盛行,书多从六朝碑刻入手,民国时代,学书者多碑帖并重,兼习各体,以其新面貌标新于世。李铁夫书法无疑受到时代大风气影响。书法以颜字为体,吸收魏碑精神,康有为的开张纵肆,朋辈孙文书作的厚重感对他更是直接的感染。他喜作大字对联和屏条,擅长行草。可能出自画家之手,也可能是一个成熟的艺术家匠心所至,他的书法作品,个性风格彰作,颇多明末清初大字行书规范。看据记载,他曾多次书写傅清主书法的论书"四宁四毋"语,这不仅是他艺术的总体审美观,而且对明清反叛"赵董"书风所生新风书法,尤其对傅青主书法情有所钟,从他的许多书作中足可能窥见到这一历史的承传轨迹。就其行书结字体态来看,亦表露出临习过何子贞的痕迹。

说来亦奇,读着李铁夫的书法,情不自禁地想起那位和他人生颇多相似的弘一法师〈李叔同〉的书法,虽然他由于不以书法独诣而摘得"书法大师"的桂冠,虽然其书法品位达不到弘一那般高妙的审美层次。仅就二人的书法审美趣味而言,表现出人性中截然不同的两极。如果说,弘一法师的字给人以柔、秀、静之美见性情。那么,李铁夫的书法则有一股泼辣的"野味"。当然,这"野味"不是粗野。"野",自古而来就是一个传统的美学术语。"野"之美,既有自然形态的野美,又有人文形态的野性之美。对人而言,则是对人的学识、性格的品评,一般指向性格外放、粗犷、直率;对于艺术而言,则是对于作品的风格品评,一般指向作品个性张扬,风格雄强,富有自然之气息。具体于李铁夫的书法而言,是指他的作品不计功拙,不卖弄做作,让那生命的旺盛的内在精神气质的自然流露;是他磊落的胸襟和端严的节操,形成博大高洁的书格和扑拙真率的审美趣味。研究过弘一法师书法的人都不会忘记那幅一反常态的绝笔《悲欣交集》之倣。那是对生命的渴望的"绝笔"。而李铁夫的书法中富有节律的线条起伏跌宕,稳健坚实,苍劲老辣,恣肆放逸,正是他积极进取,老当益壮的生命律动。常言道:"书如其人",李铁夫便是最好的例证。

五

李铁夫终生孜孜为艺术而奋斗,连娶妻都认为是艺术家人生中多余的事。这般将艺术与人生融合一起,即使在纯粹艺术家的圈子里也是鲜有,实在是位"奇人"。他的"铁夫"之名

的来由更是一段奇特奇妙的传奇故事。李铁夫原名叫玉田,号昭龙,1907 年他在纽约加入同盟会随孙中山进行反清革命、并与保皇党斗争之前,他一直使用着李玉田之名,他的书法款字一直多有以“玉田李铁夫”落成。年轻时的李铁夫其实恋爱过一次,痴情了一次,他曾深深地爱上了一位叫秋萍的华侨少女,而秋萍的父亲是顽固的保皇党人,坚决反对女儿和革命党人结合。就在铁夫离开纽约到美国南部进行革命活动的时候,秋萍的父亲强迫她嫁到西部的加州去了。为此,铁夫伤心成疾,好久后因为接到孙中山交给他一项重要任务,才又振作起来,并为前段时间的消沉而愧疚。他的一首自作诗可以证明:“故国方遭劫,男儿志未舒。羞为爱情误,当作铁丈夫。”诗稿下面的签字是“铁夫”二字。据说从这时起,他才开始用李铁夫的名字,同时发誓不再和女子接近了。从这个故事可以这样说,一方面是李铁夫对于秋萍的爱之深达于刻骨铭心的地步,以至终身抱独身主义而不娶,可见其情感的热烈而专注,令人不得不为他平生唯一的一次婚恋因政治斗争而夭折感到惋惜;一方面可以说他的性格怪僻而奇“倔”,终身可谓“能受天磨真铁汉”。

早在四十年代,李济深先生曾撰文号召从事艺术的人“要学李铁夫先生”,即学习他为艺术不计名利的献身精神。1950 年人民政府热情迎接这位终身不娶的老艺术家回穗,并担任华南文联副主席之职和被聘为华南文艺学院名誉教授。他将自己的全部作品献给了国家。1952 年李铁夫逝世于广州。1979 年、1985 年,上海、广州两地分别为他出版了两本画集。1983 年,他的故乡鹤山县人民还集资建成了“铁夫画阁”,不仅把他做为一位艺术界名人,而且把他视为革命先驱和爱国志士,永远纪念。

历史终究没有把他给忘记!

参考文献

(1) 迟珂《李铁夫其人及其艺术》,《李铁夫》岭南美术出版社 1985 年 5 月第一版。
(2) 孙文、黄兴等《李铁夫画家事略》,同上。
(3) 郭沫若《一位奇人》,同上。
(4) 李济深《要学李铁夫先生》,同上。
(5) 《“中国油画起始与断代学术研讨会”在北京举行》,天津人民美术出版社《中国油画》,1993 年第二期第九页。
(6) 《弘一大师遗墨》,北京:华夏出版社 1987 年 6 月第一版。

傅爱国:安徽巢湖学院

于画书诗三绝外　冶金玉石一炉中

——女金石书画家谈月色的生平与成就

徐　畅

谈月色(1891.12.19—1976.8.5),原名古溶,改名溶溶,取晏殊诗:“梨花院落溶溶月”意,又依温飞卿句:“惟向旧山留月色”,更名月色(图1),号谈十娘,晚号珠江老人。书斋名曰:梨花院落、旧时月色楼、汉玉鸳鸯池馆。广东顺德龙山乡人,寓居南京四十年。先生中年参加南社,毕生从事艺术活动,精书画、金石、考古、善拓古物全形。尤以篆刻、画梅、瘦金书造诣更深,素有“梅王”之誉,蜚声海内外。著有《月色诗集》、《月色印本》、《茶四妙亭印草》、《茶丘契阔》、《中国梅花发展史》等。

一、身　世

先生是女中豪杰。她那饱经忧患的曲折人生,充满传奇色彩的各种遭遇,使她成了一位传奇式的人物,也给她那清癯的身影罩上了一圈神秘的光环。她一生中最有传奇色彩的三件事就是出家、还俗、当涂避难。

谈师的父亲谈伯开是一位土木工程技师。母亲林氏生育她已是第十六胎。因为生于亥时,被封建迷信深深毒害着的双亲认为“亥时”就是“害死”父母,或者说“克死”父母。为了避免灾难的发生,在她四岁时被送到广州清泉街檀度庵寄养。此庵为粤中大刹,是清初三藩之一的平南王尚可喜为王姑出家而建。时有房屋百间,十宫女陪同出家,分十房各收门徒,历来香火极盛。八岁开始诵读佛经,入私塾三年在师父耀均的指导下读书、写字、画佛象及梅花。对艺术的执着追求和禀性颖慧,使她进步很快,师父甚为心悦。十五岁削发为尼,开始日夜为千家万户去操劳法事,实在是与心相违。

1917年初某日,同盟会会员赵藩(护法军政府交通部长)、李根源(广东督办)、蔡守(军政府秘书长、财政顾问)[①]到檀度庵参观游览。是日适逢先生值日知客,接谈中客人见先生爱好文艺、能书善画、甚为惊奇。从此常为谈月色的座上客,讨论文艺,吟诗作画。革命党人高天梅从上海来粤,和程大璋等人都来看她作画写字。蔡守来往尤勤,历时五载,成为文艺知己。蔡守的知交们竭力劝说他们结合。先生想到自己爱好文艺,应该创造文艺作品知名天下。可是,现在却在庵中为佛事繁忙,有什么作为呢?考虑再三,终于接受了大家的美意。还俗后由高天梅、程大璋二位为媒,1922(壬戌)年与蔡守结婚。[②]

1936年秋。先生随蔡守来南京。1937年日军侵华,12月在南京施暴屠杀中国百姓。蔡守

夫妇时已闻风避往安徽当涂。随行还有画家李桔叟。当涂失守，日军屠城一周，蔡守夫妇又避入城东白紵山。为了躲避日军侵略者的残暴行为，她已改扮男装，装哑巴。一日三人在佛堂念经，日军士兵冲进来搜寻妇女。谈师急中生智在地上抹一把灰擦在脸上。蔡守在一纸上写道："三人男"，并递给日本兵看。日本兵看后嘴里骂着离去了。此时三个人都已吓出一身冷汗。回宁后，淮海路93号故居已成瓦砾，遂寓居鼓楼二条巷。房东见蔡先生做难民还带有随从，又不见太太来，甚为奇怪。第二天房东来看蔡守，听谈师讲话才恍然大悟，大家会心地笑了起来。蔡守作《白紵山避难图》记其事，"三人男"字条亦装裱其中。在横卷上题咏的名家很多。③

二、师承及艺术成就

先生经历了一段痛苦的磨难生活以后，一旦获得安定，她便全身心地去热爱新的生活，拼命地追求艺术真谛。和蔡守结婚后，即在蔡先生的指导下研习书画篆刻。又得到程大璋、陈达夫(兼善)、李铁夫以及黄宾虹、王福庵诸大师的悉心指导，深受教益。

1928年8月，黄宾虹与陈柱尊教授（交通大学国学系主任）等应广西省教育厅邀请赴桂林讲学（《黄宾虹年谱》130页）、游览。特应老友蔡哲夫（守）谈月色夫妇之邀，经广州小游，授以笔墨变化之诀及中锋执笔、篆刻奏刀畅达之技。④先生秉承名师教言并深研实践，技艺大进。她擅花卉，品类很多，如昙花、杜鹃、荷花、牡丹等，尤工画梅。她曾请篆刻家冯康侯刻"宾虹衣钵"一印，常钤于画脚，以示嫡传和对大师的景仰。谈师月色在花开季节常徜徉于山间梅林，五年三次赴广州萝峰观梅，一季两度到六榕寺赏梅，为便于朝夕赏梅写生，甚至往宿于罗峰寺中，踏遍萝峰三十里梅海；还长途跋涉赴苏州邓尉山、杭州超山观梅。或与瓶梅相对，梅影四壁，对影写照；白天凝思默想，夜则构思挥毫，所谓"一树梅花一腹稿，与卿收拾写生材"(月色诗句)。"十年偷学缶庐师（月），耙畂画题耙畂诗。疏影暗香宜月色（寒），江南岭表两梅癡（月）。"⑤夫妇二人均好画梅，所谓"一家能为暗香疏影传神"⑥互相切磋。又转益多师，研究吴昌硕、扬州八怪的画梅技法与风格，在香港仅临摹《汤雨生（贻汾）墨梅册》就有十八遍之多，用功之勤可以想见。所以她能"胸有成梅"，以难见奇，别出心裁。"写枝初学宾虹师（月），换得公卿几首诗（寒）。"⑦1930年前后，蔡元培、胡汉民(1879–1936，广东番禺人)、邹鲁(1885–1954，广东大埔人)、古应芬(1873–1931，番禺人)、林直勉(1887–1934，东莞人)、于右任(1879–1964，陕西三原人)、陈铭枢（1899–1965，合浦人）、叶恭绰、叶楚伧、胡朴安、戴传贤（字季陶，1891–1949，浙江吴兴人）、陈融（1876–1955，原籍江苏，寄籍于广东番禺）、金梁(息侯)、周肇祥、王光烈、胡石予、赵式铭、陶小柳、刘成禹等数十位名流为《月色梅花册》（2册）题签或题咏。林直勉题："蔡夫人谈月色行箧画砚"，蔡元培为题"蔡夫人谈月色画梅砚"。鉴于先生画梅的造诣与声誉，1931年11月蔡元培领衔书写"谈月色画梅约"润格刊登在《艺彀》创刊号上，参与者有于右任、胡汉民、孙科、张继、林森、戴季陶、叶楚伧、邵元冲、邹鲁十人。1931年谈师的一幅《墨梅图》应英国人邀请参加了他们举办的"中国画展"，并收入了纪念册中，受到主办者的激赏。⑧

先生画梅上承宋元遗风，下继明清笔意，尤其得宾虹大师"三笔七墨"法的真传和吴昌

硕及扬州画派的意趣,笔墨精进,挥洒自如。谈师最显赫著名的绘画是1935年画的《蟠龙墨梅通景》(一丈见方、四轴)[9],为其平生得意之作。1931年初,先生时居广州,书画家方树梅(字癯仙)自滇南来访,谈及云南晋宁蟠龙山有元梅,粗可合抱,花大如桃(花)。这番话激发了她的创作热情。是幅树干以泼墨为之,篆籀笔画枝,老干新枝,樛曲万状,腐洞干裂,苔藓鳞皴。疏影横斜,冷香溢纸,疏密相宜,气韵生动。墨气淋漓,浑成高古,有龙蠖蛰启之势,在笔墨之间有一种豪迈俊逸之致,表现了梅花的坚贞不屈的精神和殊丽俊逸的姿情韵味,受到艺术界的激赏。至1937在画上题跋的知名人士有蔡元培、于右任、章太炎(篆书"盘龙古香")、冯玉祥(隶书"此是春风第一枝")、李根源、张继、程潜、柳诒徵、汪东、张默君、王灿时、张光、关赓麟、柳亚子、林损、金元翩、金元宪、王謇、张祖铭、徐英、李小缘、郑岳、萧娴等五十余人,成为民国时期著名书家墨迹集锦。[10]

名诗人关赓麟赞曰:

旧时吹笛忆梅边,墨晕华光久失传。
留得萧洲家法在,不妨闺阁有逃禅。

段拭又评曰:"月色女史学长以宾虹师'三笔七墨法'写梅,直逼宋元,无咎不得专美于前者……"。华光长老僧仲仁,创墨梅法。南宋画梅名家扬无咎字补之,号逃禅老人,江西清江萧洲人。

柳亚子题诗曰:

贻我黄杨印,题君墨梅图。
琼瑶无以报,惭愧对林逋。

他们都把谈月色与宋代诗人、画梅名家杨无咎、林逋相提并论,可谓赞誉之极。这幅画是1936年秋蔡守夫妇在南京举办书画篆刻展中最大的一幅,也是最精采的一幅,轰动一时,知重当世。时人因此誉谈师为"梅王"。

谈师早年对《陈簠斋手拓古印谱》用功甚勤,又得宾虹先生藏印原钤《集古鉨印存》等印谱相参稽,上启周秦古玺、汉印,下迄明清诸流派,均有较深的研究。尤其对晚清吴让之、赵之谦诸家的作品兼收并吸,对黄士陵尤为心折,转益多师。中年以后受黄宾虹、王福庵影响很深。沙孟海《沙村印话》记曰:"月色故以画梅著称,余但知其能诗,未知其并能印。近来时获读所刻印,下笔有法度,盖得哲老与宾虹之指授者"。1928年秋,易均室(忠籙)集拓王福庵篆刻精品百事并加以品评[11],寄赠蔡守。她从中得其濡染。1930年寒食节,哲老应蔡元培之邀由广州赴南京商讨筹备中央博物院事宜筹备会。王禔(福庵)时客金陵,长印铸局,正值欲回杭州、上海趋蔡府辞行。蔡、谈"合作诗画一帧见贻",福老即席挥刀刻就朱文"寒月吟"一印酬之。谈师为福老的印艺所折服,当即拜福庵太先生为师,互订师生之谊。[12]先生的印艺深得牧甫、福庵风范、方圆并用,遒劲而能秀美,皖派浙刀,章法疏密相应,配字随遇而安。1933年先

生的篆刻技艺已崭露头角，以古玺、汉印、隶书、佛像图像印、圆朱文见长，尤以瘦金书、《吴天发神谶碑》字入印最为创举，朱文汉镜文印最为独步。因为南社社友的广泛推荐与宣传，“一印脱手争提携”，求印请画者遍及全国廿一个省区，声誉随之雀起。1936年春，冒鹤亭思念先人冒辟疆(巢民)所建“水绘园”之斋馆名，曾一一请陈协之与冯康侯补刻，以贻后人。同时请谈月色补刻“影梅盦”、“艳月楼(董小宛居所)”两方。她精心构思，有典有则，刻得精采非凡，从此篆刻声誉日隆。

1936年秋，蔡守应国史馆馆长张继之邀来南京任国史馆编修。哲老来宁首先举办夫妇书画篆刻展，轰动一时。此时哲老与宾虹太老师又应蔡元培先生之邀同任中央博物院金石书画鉴定研究员，过从甚密，谈师受宾翁教益更多。先生技艺日臻完美，求书、画、印者比肩接踵，应接不暇。友人有“冠盖云集”之说，可谓盛况空前。哲老有《月色厨下煎鱼，有人督书联，写罢鱼已枯，不能食矣，口占一首》[13]记其盛，诗曰：

> 长安乞米瘦金书，促迫何堪急急如。
> 放下煎鱼来拾笔，书成已叹食无鱼。

此时谈师润笔收入颇丰，蔡守诗云：

> 饥驱上京华，相随有月色。
> 金陵鬻瘦金，白门见雪白。……[14]

蔡守在印学界声誉颇著，有人误以为她的印作系哲老代作。为此，哲老有诗[15]答曰：

> 衰翁六十眼昏昏，治印先愁臂不仁。
> 老去千秋有钿阁，床头翻误捉刀人。

史载：韩约素字钿阁，系梁千秋(袠)的侍姬。幼识字，能擘阮度曲，兼工琴。尝从袠学篆，遂能奏刀，颇得梁氏家法。喜镌佳冻(冻石)，不喜作巨章。名流巨公认为钿阁图章较重于梁袠。蔡守以此为喻，可见他对谈师的高度评价。

先生书法初学柳公权，清刚挺秀，后改习宋徽宗瘦金书，但用笔更为瘦硬刚健，提按钩趯似铁划银钩，结体秀美端庄，有一种潇洒俊逸的情趣。尝见谈师以小楷瘦金书写《蔡守碑文》、《寒琼遗稿》，秀美精丽，端庄方正，雍容大度，倾注了先生的思想感情。“舞蝶迷芳径；丹霞焕晚



图1 谈月色 行书五言联

庭”(图 1)、“万树梅花千斛酒;两箱金石半床诗”,是这个时期的代表作。五十年代的作品笔画丰满,用笔更加老辣苍劲,洒脱超逸,字里行间充满了一种所向披靡的坚强意念,取势更为迅疾,力透纸背。八十三岁时,心脏病初愈,但角膜生翳,连折格痕迹也看不清,只是信手书来,却更恣情肆意,结字险绝,笔笔有法度,布白错落有致,已是人书俱老。

先生各体书皆能,并能融入印中,故能默与古会。汉印或雄浑朴茂,或遒劲隽美,如“孙科私印”(图 3)、“白崇禧印”、“梁寒操印”、“吴人杰印”、“张昭汉衡文印”、“仪汉斋”(张默君斋号,图 4)等皆各有风姿。古玺则古拙苍浑,谨严精妙,往往能把金文、甲骨文、石鼓文这些时代不同风格稍异的文字,统一于劲挺秀丽的风貌中,如“九八老人丹阳马良相伯”、“邵力子”“马午”(图 5)、“銮陂清赏”(图 6)、“邹鲁”(图 7)、“谈月色玺”、“黄叶楼藏”、“白于堂藏”、“子庚夫妇书画”、“黄宾虹”(图 8)、“谢邦英”(图 9)、“马小进”、“彝浩”(图 10)、“何肇嘉”、“龙裕钧”等。“狷叟”(图 11)、“景袁堂藏书印”等则是《吴天发神谶碑》字入印。“吴兴王震”(图 12)、“一亭长乐”(图 13)、“孝臧”、“名缙”、“丁丑十一月七日太平府劫后之笔”(图 14)、“寒月同好得者宝之”、“二李研斋”、“牛儿年”、“丙子冬得宋琴元画”(图 15)等,或纯为汉隶,或纯为古隶,或粗犷,或精丽,皆能自出机抒。“蔡竈”(图 16)、“徐仲仁”以鸟虫书入印。“柱尊章草”(图 17)则是草书入印,较为少見。常双印是为她的创造,如“谈月色、蔡哲夫”(图 18)[16],构思奇巧,寓意深刻。刻小印也能端庄秀丽,如“卢”、“子枢”、“均松”三印都只有 0.7 厘米见方(图 19)。她受福庵太老师的影响很深,圆朱文最为见长,线条细若游丝,婀娜妩媚,布白精丽巧思,方圆并用,疏密得体,优美典雅,秀逸清新。曾为蔡元培先生刻“蔡元培印”(图 20)“月色瘦金”(图 21)等则津逮于宋元,弥沦于完白(邓石如)、悲庵(赵之谦),皖派而浙刀,线条圆转瘦劲,粗细不匀,自然拙朴,笔意刀痕清晰可见,可知奏刀大胆,不假刮削和修饰,有自家面貌,为平生得意之作。“樗散常称老画师”(图 22)为岭南派名画家陈树人(哲)所作,委婉多姿,含刚健于婀娜之中,有秀逸刚劲的韵致。“姚光劫后所得”、“番禺李天马藏古玺印谱”、“同梦笔生花馆”(图 23)、“笔底能开倾刻花”、“月色白下卖画览书”(图 24)、“不蠹斋印”、“鞭景(影)楼藏”、“梅癡书屋鉴赏”、“健生长寿”“拙翁”等等,以及上世纪五十年代刻的“江山如此多娇”(图 25)、“南京图书馆藏”(先后刻三印,图 26)、“月色拓本”、“思静斋主”、“冷艳”等都是她的圆朱文的代表作。

汉金文入印先生独步印坛。“蔡氏作竟(境)自有意”(图 27)、“悲歌馆主张号咷藏书” (图 28)、“蔡哲夫谈月色同游白下所作”、“饶宗颐印” (图 29)、“程潜印信”(图 30),以及于右任先生命刻的“青溪诗社”等则篆隶相参,精劲灵秀。“人间何处有此境”等印又参有圆朱文的意蕴,流畅秀美。砖瓦文入印则有“南昌城砖”(图 31)的精丽,“居易斋”、“吴霜厓藏书” (图 32)等的拙厚古朴。“黄叶楼藏”(图 33)却取法古籀,雄强苍劲,意趣高古。

先生以瘦金书入印最为创举,是印学史上的一大创新。有诗[17]赞曰:

……瘦金书入印,欣赏有时贤。莫叹凿山骨,奏刀能攻坚。

……利市写宜春,润豪过半千。半千可卒岁,压岁多多钱。……

瘦金书入印前人未有尝试，因其书取纵势，要把硕长挺秀的瘦金书融入印中，难以协调。但谈师深谙其书意蕴，通其变化，伸缩自如，故能随遇而安，自然天成。“业净山房”(图34)、“月色画佛”(图35)、“书禅”、“虎口余生”(图36)、“龙沐勋印”、“林妹殊” 双灵朱文印 (图37)等印笔画瘦硬劲挺，金钩铁划，撇捺钩趯出锋犀利迅疾，体现了力透纸背的笔力。字体稍纵，更见行气。月师精湛的书法造诣和冲切并用的刀法把瘦金书飘逸挺秀、风神逸宕的风致表现得淋漓尽致，而且更加苍劲，的确是印学史上的一大创举。

谈师治印崇尚气韵，面貌虽多但无霸悍之气，全以线条的柔和、刚健，朱白的对比效果来打动读者。配字时注意各字之间的协调，以产生疏密有致，虚实相应的整体效果，形成秀丽典雅、清润苍劲，变化有则，神与骨俱得的艺术风格。

1967年，先生已七十六岁高龄，曾用朝天宫宋瓦残片刻毛主席诗二首，每片长宽在10厘米左右，随形就篆，古拙朴茂，印风多变，刀法老辣果敢[18]。虽届耄耋之年，腕力犹不减当年。可见女子篆刻也有不弱于男子者。

先生尤重文字学的研究，重视用字的准确性，常训诫弟子不能妄为拼凑。尝为刘三刻“黄叶楼藏”一印，“楼”字从宀从曲，作亩，边款曰：“《尔雅》狭而修曲曰楼。《楼乡砖》作亩，与《尔雅》合。”在为陈彦通刻“鸾陂清赏”藏书印的边款中注明“赏”与“鸾”的金文写法和出处。她刻边款有两种风格：一种古拙似晋碑；另一种密行的细字，似金冬心(农)小楷。可见用刀与用笔的不同。

先生治石功力尤深，且能凿山骨，摹泐肖象古朴秀逸。又善镌砚，笔力遒劲，刀法娴熟。时林直勉、蔡元培书“蔡夫人谈月色画梅砚”、“蔡夫人谈月色行箧砚”都是谈师摹泐奏刀，皆能得其笔墨意蕴。桐庵瓶砚由蔡守作铭，谈月色书、刻，形神俱得。时人称其砚谱“远出昔之钿阁、(顾)二娘之右”，是为的评。她曾从同盟会会员、“革命美术家”(孙中山语)李铁夫学习西画炭笔画、雕塑，能绘人物[19]。《月色夫人写茶村象》刊于《国艺》杂志二卷一期(七月号)上，名人题咏甚多。

辛亥革命元勋、国民党元老、高级将领、文化艺术界耆宿、闻人求索书、画、印章者甚伙，如孙科、李宗仁、李烈钧、姚雨平、冯玉祥、李济深、居正、邵力子、程潜、梁寒操、何健、陈铭枢、陈布雷等等；兼以书法名世的张继、叶楚伧、马相柏、蔡元培、柳亚子、靳志、李根源、柳诒徵、高吹万、陈陶遗等等；书画家王震、林妹殊、黄君璧、饶宗颐、李天马等等，宾虹太老师晚年用印也多命谈师刻制；文学家姚光、吴梅、汪东、陈方恪、刘季平、关庚麟等人的印章多出自先生之手[20]。先生的印作可以编为《谈月色闲章印谱》、《民国名人姓名斋馆印谱》，可以说是当之无愧的。诗词学家吴梅、柳亚子、冒广生(鹤亭)、龙沭勋(榆生)等都有答谢之辞。南社赵式铭题《月色印本》诗曰；

寒琼辨古如然犀，月色刻石如削泥。
腕底飒沓风凄凄，自出新意超凡蹊。
……

龙沭勋认为她的印作是可以藏之名山,最终会刊印流传于世,名著印史的。作《小重山》词曰:

腕底神来与古谋,直攀秦汉上,费冥搜,几人夫婿擅王侯,钤封字,范出小银钩;
长美凤鸾俦,忍饥同十隐,思悠悠,藕花零落不胜秋,藏山业,梨枣愿终酬。
苏曼殊对她的画、印艺术甚为推崇,曾赠诗曰:
画人印人一身兼,挥毫挥铁俱清严。
……

太炎先生好友、国学界宿儒金鹤望为《月色印本》题签。友人索画求印或唱和称颂的书信、诗文充箧盈箱,"文革"中为避祸端,用其作炊事之薪达一月有余,众多珍贵的名人手迹、文史资料尽付于火,实在可惜。

一位女性能在艺术上取得如此高超的成就,除了自身聪慧、勤奋的主观因素外,还有客观的因素。首先是师友甚多。她得到其夫蔡守的长期指导,又得黄宾虹、王福庵的传授,并与蔡守的好友、或印铸局的同事,当世的考古学家金梁(息侯)、周肇祥、篆刻名家邓尔雅(万岁)、陈达夫(兼善)、唐醉石、王光烈(昔则)、简绘(琴斋)、杨天骥(千里)、寿玺(石工)、李尹桑、沙孟海、冯康侯、徐文镜、吴朴堂等皆有交流,经常得到指教或研讨艺事,相互砥砺,广采博取,变汇通融,不囿于一家之说而自成面貌。其次,蔡守长期从事金石书画的研究与考定鉴别工作,蓄藏丰富。谈师自己也曾从事考古、博物、图书馆工作,得观古器物、古印、印谱、金石拓片等文物甚丰,扩大了艺术视野,从中汲取养料。甲骨文、金文、诏版、殳书、秦隶、汉额、封泥、瓦当、陶文、钱币、汉金、砖铭等皆能融人印中,得心应手,自出机杼。[21]1928年以后,先生任黄花考古院研究员,曾亲拓石佛像百余尊。她的阳刻佛像图像印(图38)慈眉善目,传神写照,大概是得力于这时的积累吧!同时又任广州博物院发掘专员,精心修复,粘合残陶四十余事,收拾南越残瓦、汉碑不下千件。手拓明代张二乔墓摩崖名人题咏拓本数十纸,为保存历史文物作出了贡献[22]。

1935年春,蔡守获旧拓剪裱本《宋神霄玉清万寿宫诏石》一册,每页六行,行六字,都十二页,纸、墨甚精,阙额。于右任、方若、金天翮为题。于右任题曰:"宋徽宗书神霄玉清万寿宫诏旧墨脱,月色社嫂工瘦金书,获此旧本緟装,属为书端。"此册将影印行世,月色师在《国学论衡》1935年第五期上刊登文章,"谨征国学会会友题咏或跋赐寄,当以画梅为报",应征者颇伙[23]。

她还能善拓古物全形,时人评价甚高。陈器伯壬辰(1952)年正月题《谈拓金石陶器册页》中赞曰:

月色工治印,突过韩约素。余事精拓本,石墨亦独步。游心于物外,盎然得天趣。
唐碧手自摹,陶器并眷顾。所摄惟其神,应无毫发忤。乌金或蝉翼,妙揭任参互。
不露银锭纹,手痕随匀注。片羽留吉光,往往见规度。珍视慰幽赏,定有神灵护。

再者，谈月色于诗、书、画、印皆有修养，艺术造诣与多方面的艺术修养相辅相成。[24]在艺术的天地里，用宏取精，引伸触类，相互渗透，相得益彰，即印家所言“印外求印”、“印外之功”。陈寥士有诗赞赏她具备多方面的艺术修养，诗曰：

于画诗书三绝外，冶金玉石一炉中。
白文妥贴朱文健，篆笔清刚铁笔融。
始信兼才无不好，从知绝诣尽能通。
管城未许浑闲却，深浅蛾眉画更工。

三、书品即人品

“文革”中，有人在报上载文批判瘦金书为“亡国之书”，谈师说：“不对!为什么叫瘦金书?这是因为它瘦硬、劲挺，书到瘦硬方通神嘛!怎么是亡国之书呢?尽管宋徽宗是亡国之君，但他在文艺方面的才能以及为发展书画艺术而作出的贡献是不可抹煞的。”先生一席话，正如张长史授颜鲁公所言：“非志士高人，讵可与言要妙?”《艺概》云：“书，如也。如其学，如其才，如其志。总之曰，如其人而已”。姜白石论书以“人品高”为第一，傅青主亦谓“作书先做人”，黄牧甫刻“但视其字知其人”一印，都强调“字如其人”。艺术是作者精神(或曰思想情操)的寄托，性格爱好的反映。先生一生历尽坎坷和磨难，但坚韧不拔，“历劫不磨”，表现了坚强不屈的精神。幼年虽入庵堂，却能正视人生，勤学若练，奋发拼搏，表现了坚韧顽强的毅力。从寺院还俗是参与进取意识、创作意识、自我表现意识的强烈反映。谈师习楷先习柳，进而选攻瘦金，就是这种心境的反映和追求。

1937 年 12 月日军在南京施行惨绝人寰的大屠杀。1938 年 4 月先生回宁，在淮海路住宅废墟中仅拾得“三个陶瓶两古砖”，终年苦心经营收藏的古董尽付于火，破国亡家之恨并上心头，于是赋诗三首述怀。蔡守夫妇在广州收藏的千余册善本书籍、碑帖、印谱、画册及众多文物亦毁于日军侵占广州的战火之中。谈师刻“丁丑十一月七日当涂罹难，戊寅八月二十八日广州家破”(图 39)，“寒翁六十家破后登来”数印，寄托自己愤懑的心情。日军在当涂屠城一周，“烧城七日火不歇”，蔡守夫妇身临其境，感受最深。“连宵惨不敢归房，忍耐饥寒坐佛堂。……杀声满地犬狂吠，烽火横天月不光。……”就是日本侵略军屠杀中国人民的真实记录。谈师刻“丁丑十一月七日(当涂屠城第一日)亡人”、“丁丑十一月七日太平府劫后之笔”、“虎口余生”、“巨劫余生”、“劫余生”、“劫稿”、“忧患余生”、“还我读书身”、“八口四分无恙十年三劫余生” 等印，以示对死难同胞的哀悼和对日军残暴行为的愤恨和谴责，以及忧国忧民的情怀。

蔡守寓居鼓楼二条巷——明末爱国志士杜茶村(杜濬字于皇)故址，以杜茶村自况，自署居所为“茶丘”、“茶四妙亭”、自号“茶丘残客”，只与诗朋画友来往，不为汪伪官吏，坚持民族气节。谈师“惟仿严君平、谢叠山例，鬻画治印以自活”[25]，维持一家的生活。蔡守夫妇多画

梅、石("蔡石谈梅"),用志坚贞。她曾刻"无欲则刚"、"爱人以德"、"历劫不磨"等印赠南社后期社长姚光,意在发扬南社提倡的民族气节。她刻"当涂巨劫"、"居钟(山)明志"、"晚晴"等印章表达了先生爱国爱家的志向和不向凶顽屈服的刚强意志。"城春草木春在堂,春非我春更忧悒。"先生宁愿过贫困生活也不为汪伪服务。冒鹤亭时语人云:"月色与寒琼同贫苦,家无佣妇,万事躬亲,并以仆事篆刻为活计。但每见人贫苦,必竭力资助,洵当世难得者。月色每见人贫苦,必竭力倾助。"[26]从中可见其勤劳、贤惠、善良的品格。

1941年1月蔡守因心脏病无力医治而谢世。友朋为登报求赙,友好多有馈赠,全因友人资助才勉强办完丧事,其惨淡如此。越明年,谈师醵资刊行《寒琼遗稿》。谈师笔耕不止,以书、画、印奉答资助者。宾虹太先生曾为书一幅篆书联[27]曰:

留观阿堵传神画;
散去长门卖赋金。

记录了当时的情景,并在跋语中对先生勤奋治艺的精神甚为嘉许。

郑逸梅曾赠诗给她:

调粉染脂笔不干,春痕秋色入冰纨。
伤心检取归来稿,帘卷西风李易安。

时人多把蔡守、谈月色夫妇比为宋代金石学家、诗人赵明诚、李清照(号易安居士)夫妇。先生为蔡守《印林闲话》审校并抄录复本就是生动的一例。蔡守《印林闲话》于1934年在香港《华字日报》连载,该文集印史、印论、技法、印人、流派、用具及所见名印为一书,阐发印学精微,颇多卓见,知重当世。"其后天涯浪迹,变乱频更,行箧漂零,稿多散佚,即此作亦不知遗失何所。"十年后,即1944年春,南社晚期社长姚石子(光)在书肆以重价购得《印林闲话》抄本,并寄给先生,云"盖为同嗜者转录报端,裒然成帙,复流落于书贾。""石公笃念交谊,将以此册印单行本,恐所录譌误,属为校正。"先生因"原稿渺不可得,只以昔所闻于寒翁(蔡守字哲夫,号寒琼,晚号寒翁等)粗可记忆者,稍加勘订,并附(寒)翁续论数篇,还诸石公。"先生在这篇跋文中感叹道:"昔人云:一生一死,交情乃見。余不仅喜得读寒翁佚作,而深致感石公之尚义。" 此抄本后由姚石子家属连同藏书四万余册皆捐献给上海市文物保管会,现藏于上海图书馆。笔者曾于上世纪八十年代赴上海在图书馆中阅览过此本。谈师月色为了自己能保存寒翁佚作,花费时日与精力手抄一复本,后赠我保存,对我的印学研究多有助益。

先生气度不凡,潜心艺术而不与人争名夺利,不妄评他人之长短,不炫耀自己的显赫成就,尝刻"一刀雕断是非根"为座右铭。与先生座谈皆言他人之长,点滴之恩,思涌泉相报,故先生能与同道相友善,深得时人之盛赞。先生晚年居峨嵋岭十四号,闭门谢客,甚少交往,淡泊于名利之纷华,而孜孜以授徒,高风亮节,令人敬佩。五十年代,先生就把有关广东的文物送回广州,捐献给广州市文管会。七十年代又将保存完好的一大箱名人字画,包括她自己的

佳作精品如《蟠龙墨梅通景》、蔡元培题跋的《昙花图》及记载蔡、谈一生艺术生涯的著述手稿《茶丘契阔》等捐献给南京市文管会。先生一生爱国家，爱民族，重晚节，扬正气，铮铮铁骨，言行一致。她的印作与她的诗、书、画一样，都较好地反映了她的思想感情和品格。她的人品与她的书品、印品、画品完全得到了统一。1962 年香港《大公报》以《谈月色金石》专栏介绍她的篆刻艺术。1974 年 8 月台湾商务印书馆出版的《近代广东印人遗作汇编》[28]中收有她的简介及印作。1989 年 8 月台湾篆刻专业刊物《印林》杂志专门出《谈月色专辑》介绍她的篆刻艺术，发表 60 余方印作，给予很高的评价。

建国初，因柳亚子向毛泽东主席推荐先生的篆刻艺术，遂由民政部门通知谈师为毛主席治印。谈师以瘦金书、圆朱文入印，分别刻制了“毛泽东印”、“润之”两印。“刻奉润之主席，睿鉴存念。”1952 年至 1958 年，先生曾三次假江苏省美术陈列馆举办“谈月色书画篆刻展览”，影响深远，人所共誉。由于她在艺术事业上所取得的成就，1955 年她被省政府聘为江苏省文史研究馆馆员。1956 年以后先后被选为第三、四两届全国妇女代表大会代表、省政协委员、省文联委员，连续四届(第二至第五届)被选为市人民代表，政府和人民给了她很高的荣誉。

自古以来，女子篆刻家甚少，兼能诗、书、画者更寥若晨星。先生以金石书画艺术终其一生，勤奋拼搏，既能继承传统，又有创新精神，名满海内外，成为现代艺术家中一位卓有成就的大家，是值得我们称颂和纪念的。

注 释：

① 参阅《蔡守生平》，刊《书法研究》1999 年第 4 期 112~124 页。

② 本文参考谈师月色所撰《谈月色简历》、《蔡守简历》及平时口授。有些史实则参阅《寒琼遗稿》及谈师所藏当时之剪报。

③ ㉗ 该图现由南京博物馆珍藏。

④ 宾虹先生为示范用笔用墨之法，特绘山水立轴一幅相赠，题曰：“用笔如锥画沙，如屋漏痕，如折钗股；用墨有浓、淡、碎、积、泼、宿、焦七法，此画之正传。月色夫人印可。宾虹。”月色师有隶书边跋曰：“戊辰七月廿四日，黄先生宾虹从桂林看山，返棹道出广州，过访寓斋，面授用笔用墨之法，即写此幅为赠。裱綫斋心当永永为模山范水，毕生坐卧其下，或可悟笔墨妙也。所钤乃‘孟邦’二字古玉印覆斗钮，水银沁。先生爱如头目，常佩带者。且先生此次到粤，仅画此一帧耳。月色女谨誌。”在画心之下，龙城段拭（无染）有一长跋。

⑤ ⑦ ⑬ ⑮ ⑰ 引自《寒琼遗稿》56 页、54 页、72 页、79 页、84 页。

⑥ 此为于右任题《月色夫人墨梅册》第五页三竖栏白文印印文，印面 5.4 厘米见方，此册钤印大多可据风格判为谈师之早期印作；林直勉题签《月色夫人临雨生墨梅册》所钤记的印迹也多出自谈师之手。

⑧ 见《月色夫人墨梅册·香港警察司胡乐甫夫人谢函》，该展览获利颇丰。

⑨ 详見拙文《古雪蕴胸　冷香溢纸——漫谈画梅》,《艺术世界》1982年第六期;《蟠龙古梅通景》,《文化娱乐》1983年第九期;《旧时吹笛忆梅边》,《西泠艺丛》第八辑(1983.12);《女书画家谈月色》,《西泠艺报》第七期1985年2月10日。

⑩ 同②。1947年《蟠龙古梅》第一轴连同《苏曼殊画册》(22幅)等文物被盗,现在的第一轴为补画,原蔡元培、于右任等人的题跋皆无法补题。参見郑逸梅《南社丛谈》512页谈月色《失所藏曼殊画》诗。

⑪ 见拙文《书印璀璨　交相辉映——易忠籙跋〈王福厂印本〉》,《中国书法》2002年第10期第77~80页。

⑫ “寒月吟”朱文印由谈师赠予笔者保存。

⑭ 引自《寒琼遗稿》61页《和龚定庵寒月吟原诗五首之一》。白门为南京之别称;雪白即白花花的银子,喻润资。

⑯ 详见《漫话“常双印”》,《书法导报》2003年第8期(2月19日)第3版,附图谈师月色刻“谈月色·蔡哲夫”、拙刻“徐憬·徐忞”两方常双印。

⑱ 此套残片现由笔者珍藏。

⑲ 见谈月色《李铁夫师事略》,刊《艺彀》创刊号,1932年6月。

⑳ 本文所举印例、边款等皆见《月色印本》(金鹤望题签、赵式铭书序,12册)、《茶四妙亭印草》(冯若飞题签,10册)等,兹不一一注明。

㉑ 详阅《腕底神来与古谋》,台湾《印林》杂志第十卷第四期(1989.8)“谈月色专辑”。

㉒ 蔡寒琼、谈月色《发掘东山猫儿岡汉冢报告》刊《考古杂志》第1期(1931.1)。《南越瓦椎附瓦当》册页谈月色1942年跋曰:“南越王宫残瓦于1929年发现,土人尝发掘出售,好事者重值购之。余特制是笺,专拓此瓦,搜拓将有千页……因拓以行装副页,奉于同好……”。

㉓ 详见徐畅《蔡守生平》,《书法研究》1999年第4期112~124页。

㉔ 详阅拙文《谈月色斋馆印风格简介》,《书与画》1987年第四期;《谈月色与藕丝印泥》,《书法艺术报》1988年12月20日第十二期;《腕底飒沓风凄凄——谈月色印艺品赏》发表于《中国书画报》第49期(2000.6)第四版;《画人印人一身兼——记谈月色先生》,《篆刻》丛刊第一期(2000.2)34~36页、封底;《腕底神来与古谋——谈月色的篆刻艺术》,《中国书法》月刊第十一期66~68页;江苏省南社研究会《南讯》第15期(2001,8)139~142页转载。

㉕ 王蕴章语,见《顺德蔡哲夫先生花甲之庆徵求著述刻资启》,铅印件,民国二十八年己卯六月二十四日印刷单页。

㉖ 见蔡寒琼《白门草杂记》手稿本,现藏笔者处。

㉘ 上世纪八十年代,与香港友声印社社长邓昌成先生有书信交往。时邓先生被誉为“海峡两岸印艺交流的桥梁”,为大陆与台湾的篆刻艺术交流做了大量的工作。香港《大公报》、台湾《近代广东印人遗作汇编》有谈师的印艺介绍即昌成兄见告。又特约我撰写谈师的稿件转往台湾《印林》杂志发表,时两岸信息、邮路不畅也。





图 2



图 3



图 5





图 4

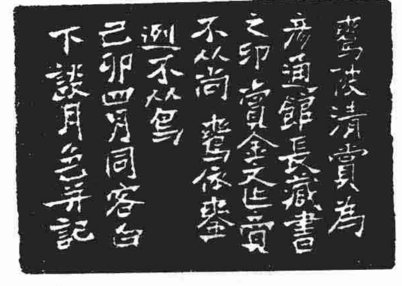


图 6



图 7



图 8



图 9



图 10



图 11



图 12



图 13



图 14



图 15



图 16



图 17

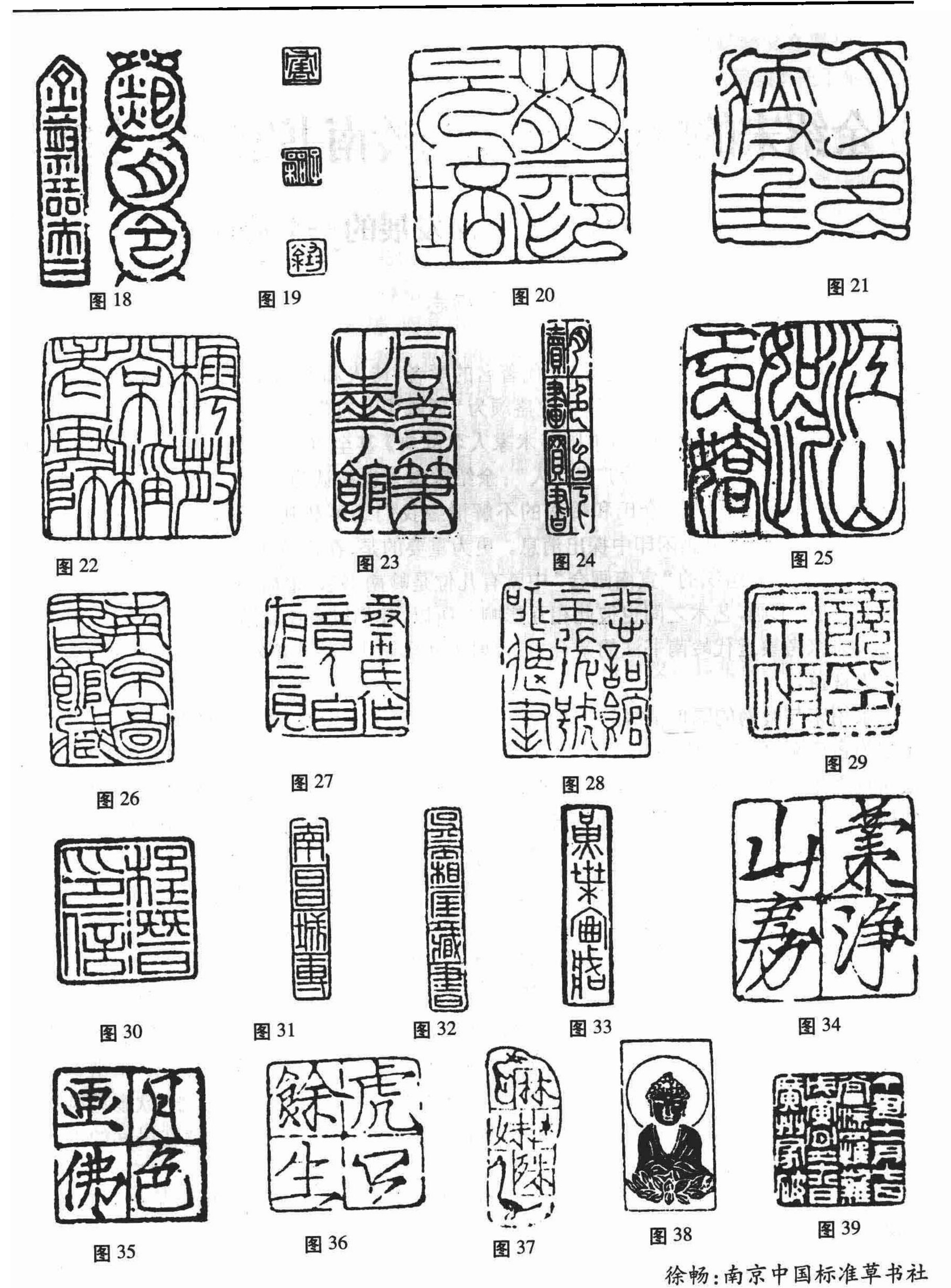


图 18　图 19　图 20　图 21

图 22　图 23　图 24　图 25

图 26　图 27　图 28　图 29

图 30　图 31　图 32　图 33　图 34

图 35　图 36　图 37　图 38　图 39

徐畅：南京中国标准草书社

余绍宋的岭南情缘及与岭南书家交游考略

——近代岭南书法发展的一个侧面

彭砺志

余绍宋(1883—1949),是我国近代著名的学者、诗人和书画家。其书法被梁启超誉为"一代巨笔",[①]其画名也被叶公绰先生盛颂为"后画中九友"。[②]他虽然祖籍浙江龙游,但其三世和岭南有着不解的情缘,《中国美术家人名辞典》甚至将斐声岭南的书画家、余绍宋的伯父余士恺,迳指为"番禺(今广州)人";余绍宋本人也被认为"生于广州,中年服官北京,晚年筑室杭州。"[③]另外,余氏和岭南的不解情缘我们还可从其字"越园(奥源)"及后来"粤采"、"粤来"等书画闲印中探出消息。更为重要的是,在宦游北平时期,他与岭南书家交往更加紧密,发起组织的"宣南画会"中就有几位是岭南书家;退居湖上后,又继续与他们保持往来,切磋书画,艺术之间也彼此相互影响。所以,我们以余氏交游活动为中心,从其和岭南的关系来考察近代岭南书法的亲合力、幅射力和影响力,对于开拓近代岭南书法研究视野或不无裨益。

余绍宋与岭南的隔世情缘始于其曾祖余恩荣。恩荣字镜波,道光十四年举人,从咸丰三年起为宦广东,历任西宁、海阳、饶平、海饶、东莞、德庆、文昌、南海知县,并南雄直隶州知州、连州直隶州知州。恩荣在广东为官,所至政声卓著。同时,他又生平力学,在官时未明即起,秉烛抄书,勤奋著述。其书法宗颜柳学米家云山,精鉴赏,所藏书画金石甚富。清俸所入,悉以购置书画,其中以得自筠清馆、风满楼、南雪斋的旧藏为多。宦粤时常与清书画鉴藏家方睿颐一起评书鉴画(方著有《梦园书画录》)。[④]他的另一大嗜好是喜欢收藏端砚。据余绍宋《归砚楼记》:"宦粤二十余年,先后收得端砚百数十方,皆精妙之品,因颜其居曰'端友山馆'"。[⑤]"仕粤三十年归,装惟名人等墨盈米家船",[⑥]解组后撰有《藏拙轩真赏目》六卷。余恩荣子孙也都兼善丹青,当时在岭南亦有令誉。其子余绍宋祖父余福溥(1837-1885),曾任两广盐运使。善豪饮,喜画山水,尤喜画牛。其孙余绍宋伯父余士恺以画为业,善画花卉翎毛,画名斐声岭南,惜英年早逝。其表兄梁鼎芬曾有诗云"中表殷勤二十年,生死聚散两茫然。玉山下有团焦坐,忆共藤花紫月前。爱写秋荷风露姿,赏心茶酽酒香时。湘纍已死无人服,欲扇灵风付向谁。"[⑦]所以,我们如果把余氏三世划为岭南书画家亦不无尽当,不过,其散落在民间的作品尚有待于进一步考证发现。

余曾祖服宦广东为官近三十年,其后世自然与岭南沾亲带故。福溥婚于番禺世族,其妻为梁鼎芬胞姑。其妹又嫁鼎芬叔父,由于其夫早夭,而梁鼎芬六岁丧母,十二岁丧父,她又将梁拉扯成人,梁平生以生母赡之。《中国书法大辞典》等工具书将余绍宋说成梁的外甥显然

不妥。他在日记中称梁为“星海表伯”、“梁文忠表伯”。余氏父母都是自幼随父在粤长大，婚配于广州，故“越园”之字实源于此。正因如此，俞剑华《中国美术家人名辞典》关于他和他伯父藉贯误记，显然不是无中生有。

作为前清遗老、著名藏书家、书法家和诗人梁鼎芬(1859-1919)德高望众，在他周围，结集了一批岭南籍社会名流，其中有不少即是诗书名家。1913年后，余氏在民国司法部任职，同居京华，余氏以晚辈表侄身分少不了前去拜谒看望，在梁府得以有机会广交岭南遗贤，这些人的书法赖以余氏1920年为纪念梁去世所绘制的“梁格庄会葬图”长卷题跋而保存下来。其中岭南书家有主要有南海康有为、谭祖任，顺德黄节、梁用弧、罗复堪、胡子贤，番禺陈庆佑、简经纶、揭阳曾习经，清远朱汝珍等，而其中罗、胡二人又同为“宣南画社”的成员。

梁鼎芬去世后，余绍宋又积极为表叔节庵的诗集搜编而奔波，他也有机会得以遍览表伯存世的大部分尺牍诗稿，而信札流利飘逸的书风对余氏发生了潜移默化的影响。余绍宋在《梁节庵诗集序》中对此事有所交待，其中涉及岭南书家陈庆佑、曾习经、黄节和胡祥麟。

及己未夏，公病瘅。一日绍宋诣问。乘间叩公，所著何不付刊？公曰：吾不长于文，文必不刻。诗词虽有意所托，惟烧去不少。今所抄存，仅百余首。他日不可知，今则不能示汝尔耳。绍宋因知公虽不愿刻集，特不欲传其文。畴昔遣君，盖有激而发也。虑公殁后检其钞存之稿不中得，乃与陈君庆佑公甫谋，以小启遍征公诗。启甫脱稿，公甫下世，事遂寝。由绍宋独力搜辑，先得龙氏知服济丛书样本二百五十二首。惟所录互有异同，又多由公往所书扇录出，诗题各异，诠次校甄，凡八阅。念公生平于诗颇自矜慎。今凡涉疑似及寻常酬答之作，未敢辄录。复由闽县陈太傅师审定一过。曾刚甫、黄晦闻、胡子贤三君，一再商校。其龙本，则公所及见，定为首二卷。绍宋所辑者，为后四卷。

其后在与岭南书家的交往当中，他仍不忘蒐集节庵遗诗。[8]梁氏书法重帖，《岭南书法史》将他列为“帖派书家”，[9]而余绍宋一生书法出入帖学，如当时金石学家陈伯衡曾把他和吴昌硕相提并论，认为“当代二大书法家，吴昌硕得力于碑，余绍宋得力于帖，各有千秋。”[10]应该说，这和节庵对他早年的影响分不开。还有，时财政总长番禺罗文干为被诬入狱，余舍官力争；为抗议“八•一三惨案”倒行逆施，他不惜辞官归里奉母，从中皆可看出梁鼎芬节孝、正义性格的影子。

二十年代在北平的岭南书家，大致可分为二类：一是以遗老自居的前清官员，如梁鼎芬、曾习曾、康有为等，民国后不仕，但他们并不反对自己生友在政府任职。另一类为在民国政府担任职权的要员，如梁启超、罗文干、胡子贤、叶公绰、罗复堪等。梁后来和黄节一样，投身著述教育，而其他人也随政局的变化时官时休。他们当中，有不少为师生关系，如梁鼎芬和胡子贤，康有为和梁启超、罗复堪等。而在民国初期北京较早出现的美术社团“宣南画社”则团结了一批岭南书画家。

“宣南画社”的得名和兴衰实际上和余氏有直接关系，余先后任司法部参事、次长、代理总长等职，画社即是由司法部官员为主体的一个业余书画团体，因余宅位于宣武门之南西砖胡同，故称“宣南画社”。林宰平在余著《画法要录•序》云：“越园于乙卯学画于武进汤定云，蒲圻贺履之。义宁陈师曾，顺德胡子贤诸子，开社宣南”。[11]身为岭南书画家，除胡子贤外，罗复

堪、梁平甫无疑是画社的一个重要人物。新会梁启超虽非其成员,但也时常躬逢盛会。余氏在日记中对画会活动多有记载。如1926年旧历12月27日记道:“十时赴怡园画集,由廖允端作主,此上次画集所签定高者,宰平、曼陀未到会,余指得定之画荷。向来画会无定期,能上次因平甫、立生、曼庵三人新开一社,将定之约去,遂致数星期不能开会,故议定间一星期行之,并签定其次序如次”,接着依次拟定廖允端、林宰平、胡子贤、刘仲缵、余越园、徐心庵、罗复堪、郁曼陀、王立生、余戟门、梁平甫主会的具体日期。余氏在北京为宦十四年(1913-1927),“宣南画会”持续十二年之久,不仅是民初北京出现较早的画会,也是存在时间最长的画会之一。1928年余氏南归后集便作鸟兽散。罗、胡二人在事隔多年后为余氏画作《兰衣散采》(1934年)所题跋中仍念念不忘他们这位“越园社长”。

由于社员来自于政界,大多仅是以书法见长,和民国时期出现的其它画会不同,画会的书法活动格外引人注目。晚近来,帖学凋敝,碑学大兴。而章草在有清二百数十年几成绝响。所以,画会以复兴章草为能事,以拯救时敝。他们搜集章草名帖,景布流传。又朝夕临摩,来实现他们的书法主张。余氏本人就曾收藏有月仪、急就旧拓和宋克章草墨迹。章草《千字文歌诀》被发现后,大家竞相观摩。余氏在跋《章草千字文》中言及此事。

> 余前岁在罗复堪处获见是榻,曾集资影印,分贻同人。盛谓为明季人书,无人致疑者。去岁中旬敝斋有画会,社友咸集,偶出影本相赏。谬允端见之,谓此本乃十年前王氏世镗所书,我曾为之作跋。时宰平、复堪俱在座,相顾诧异,亟索阅则赫然石刻也。[12]

不过,对于其真伪的态度各有所不同。复堪、林宰平均认为“其为晚明人书似无疑义,王(世镗)氏复刻,本改易数字,遂窃为己有。”而余氏却比较暧昧。如今流传宋克的两通章草帖中,还可以看到画会成员当年的观印和题跋。梁启超为宋克《急就章》题跋,《岭南书法史》就收有罗氏跋宋仲温书张氏用笔十法。1996年在中国嘉德秋季拍卖会上以25.3万元人民币拍出,在社会上引起强烈的反响的明宋克《宋仲温急就章》真迹后就钤有余绍宋、梁启超、罗复堪等42枚收藏印。对于民国年间的章草运动,梁启超在跋卓君庸藏就提及此事。“比年朋辈中颇有以兴复章草相淬厉者,宰平、越园、复堪皆勤有事焉。君庸雇力尤伟且挚,广搜善拓而不以自私。汲汲景布流传。”[13]可见,梁本人也是一位章草的积极参与实践者。

岭南画社中罗复堪、胡祥麟当年墨迹可见于他们为余画作所写的题跋当中。罗复堪,民国初年在财政部泉币司供职,后转于司法部,铸有袁世凯头像的银币“壹圆”二字即出其手

图1 罗复堪题余绍宋《梁格庄会葬图》

笔。而余氏早年的不少书画印即出于他的手下(《罗复堪印集》)。从为《梁格庄会葬图》、《莱衣散采图》(图1)所写题跋中,可以看出其书法取史游,伸张波磔,在宋克章草中复加入行书之法。相比之下,胡子贤的书迹尤为珍贵。名祥麟,先后一直随余供职于民国北京政府司法部门,曾任秘书参事等职,其书法世多不察,故所题余氏画作弥足珍贵。为窥其书法涯略,兹录《梁格庄会葬图》题跋,文略如下:“……乃与越园约,谓归当作图纪其事,既归,稿方数易,而越园是图已成。图中素幞迤东,群臣迤北,即新圹未封未树,读之怆然陨涕,不欲更有所作,顾与越园同为乙卯画社中人而兹役负土之痛犹有别纪者,与拙图之未成也。遂先记之。”不难看出,胡还旁通丹青。其书法师法钟繇,出笔有一定的章草之意,但和社内其他成员一味取法章草的书法绝不相类。此外,他又通晓书画著述。余氏《书画书录解题》未见类中收有顺德梁廷枏《藤花亭收画录》和《听帆楼书画记》“并闻胡子贤说,未及借读。”[14]

余绍宋在“宣南画社”外交往最多的岭南书家有二人,一为梁启超,一为黄节。梁和余结识甚早,1910年余从日本学成法律归国,以法律科举人授外务部主事。二人此时相识。1925年梁为余《龙游县志》作序,即以挚友称之,盛赞史识与史才,“为我国方志中独传之作也。”后二人同在法律储才馆,梁任馆长,余任学长兼教务长,彼此书信来往频繁,《梁启超年谱长编》多载之。从1927年7月至1928年7月间,因国内局势振荡,二人同避乱于天津。所以有更多的机会谈学论艺。梁开始《中国图书大辞典》工作,而余着力于《书画书录解题》。任公朝夕过从,由于行箧无书,辄就梁处借书。关于这段经历,余氏在梁向后为《梁氏饮冰室藏书目录》所写的序言中有所记载:“六年前,予避居天津,与梁任公先生过从最密,时任公方撰诸家书目提要,陈数十百种簿录之书于案头,朝夕探讨。予则从事于《书画书录解题》,彼此趣舍虽异,指归则同。……大约间日必相见,相见不及他事,即各举两日间探讨所得,相与商榷,而辨难之时,检所藏书以为佐证。”[15]除书目题要之外,饮冰还在为《图书大辞典》作《丛帖目考》:“访任公,见其正作《丛帖考》,因与谈帖学。”(1928.2.25日记)余作《书画书录解题》本有帖学一门,“今任公已辑入丛帖门,可不必重编矣。”(3.24)后来,余氏还为梁此著辑目二十余条。梁氏此著《饮冰室合集》不录,幸有余氏日记帖考释之属(另一为刻本之属)抄录在自己此时日记当中,使我们得以了解任公在帖学方面的成就。目长此不录。

梁、余二人除彼此探讨学问之外,在艺术方面的交流也很值得重视。前文所及,作为宣南画社不固定的成员,梁常得有机会参与他们之间的书画活动,也是章草书风的极力实践者。其书风的变化可以从丁卯(1927)冬所书“未成小隐聊中隐”章草书看出来。而这种变化与余氏的多方交往不无关系。1927年余不惜重金购得皇象本急就章及月仪帖,[16]梁任公索借去临习。这在余氏当时的日记中有所反映。“任公索借急就、月仪、仲温书杜诗、枝山书述四帖。又海忠介字卷昔日自思孝相让者,任公见之,谓忠介为其先达,必欲转让,只得允之。”(1927•10•4)此前,任公还从梁氏手中借流沙坠简以观摩。“公借阅流沙坠简(1927•3•10),相互题跋,各取所需,是他们艺术彼此影响的主要途径。同年九月,余为梁题黎二樵画,任为余题旧拓急就章。余氏在常应求在梁府现场作画。梁启超《题越园画双松》“故人造我庐,遗我双松树”诗末自注云:“越园入夏来,同客津门,闲日辄过我饮冰室谈艺为欢。每出所藏旧纸墨索作画,则解衣磐礴,惨淡经营。或五日十日作一水石,或食顷尽数纸。儿曹学画者环立如鹄,一

幅就则欢躁争持去。独此双松用贻老夫,莫敢夺也。画时留白待题詠。余不作诗且两年半矣,岁怀托兴,忽复成章,用述吾侪所以相爱勉者,不仅记一时乐事云尔。"[17]

南归之前,为报答任公借书相讨之谊,以家藏查士标大幅山水相赠,"余与任公向不亲近,自去秋来津,始多往还。然所论俱学问之事,绝不言政治。余并力劝其以后宜安心著述,渠颇谓然。自二月间来,此因作《书画解题》向其借阅书多种,未尝有所吝惜,盛意可感,故以画报也"。(1928.7.14)梁致书张元济先生为其在上海商务印书馆谋职。从中不难看出对余绍宋学问、人格及书画有全面的评价。此文仅见于余氏《春晖堂日记》中,特辑佚如下:

菊生吾兄同年足下:前奉复书,同兹感喟东南形势又变,覆雨翻云,未知所极。仲宣《七哀》,少陵《三别》,居今读之,乃觉其言之有味。君处风波之地,惨睹当倍此间耳。兹有切恳者:挚友余越园,学术行谊当为公所能悉,以弟所见,当代著述之才可比越园者盖不一二,其所著《龙游县志》,弟尝为作序,谓章实斋、戴东原不能逮也;所著《画法要录》,古今言艺术方法之书亦未有其比,宰平所作序非溢美。今由邮寄奉各一部,用尘鉴赏,计当与此书同达。越园虽在司法界屡历要职,曾不改儒素。比来感北京空气恶浊,不可堪忍,毅然舍弃年来之京华生活,挈书数百箱,大去其国,将南归奉母,且理名山之业。最近此间改组所谓京师大学者,当局以艺专学长相邀,坚辞勿就。其在法大、师大所任之课一概谢绝,其不屑不洁之苦心,非我辈中人莫之能解也。贫士而狷守自守,舍自食其力外无所为计。越园书画妙绝,时人在都十年颇用此自给,今南下亦当恃此。惟久居北地之人,骤游吴市,其艺术又未必为庸耳俗目所能认识,价值未能供菽水所需,故极思在商务印书馆中为置编辑一职,以资补助。越公所最长者,中国艺术史、中国艺术批评诸作,最能以科学的眼光整理资料,以极渊雅明达之文抒写之至,如馆中或欲影印书画,托其鉴别,尤不失一。此外则史学方面,尤其关于方志一科之科学的整理,舍彼当更无第一人。方志学为我国学术界以自豪于天下者,此西方近儒所能认识,东方图书馆收藏方志之富甲全国,委诸越公,恣其掸析,必能为此学放一异彩,此亦商馆之一种责任矣。越园能自刻苦,所求不奢,但得月入二百内外亦可自赡。明知沪上凋敝之局,商馆受影响极巨凡百,不克扩充,但上为学术界下为友谊敢沥情力请,盼吾兄向当局建议主持延揽,不胜大幸。弟顷方有编辑《国书大辞典》之举,欲借助于我兄者甚多,又正整理南海遗著,将来欲托商馆出版,一切更当续陈。启超顿首。(1927.9.30)

1929年1月,梁任公先生在津去世,余绍宋不胜悲伤,在当时的日记中曾作挽联曰:志书正待商量,忽失依据,太息前尘真梦幻;年谱未遑自订,更谁论订,追怀别绪益辛酸。

除梁启超外,余绍宋平生来往最密者莫过于黄节了。他敬仰黄的诗才和学问,黄也推崇余的书画。早年两部著作《书画书录解题》和《画法要录》均是由他来题写封面和扉页的。1922年,余氏四十岁,汪慎生为他画像,黄晦闻亲自为他题诗。居杭后,他们仍鸿雁不断,1928年,余应邀为黄作《沙河重九登高图》,后来又为其题《李西涯慈恩寺》。1929年,黄节被聘广

图 2　黄节题余绍宋《莱衣散采》画卷

东省通志馆馆长，黄约余作通志馆总纂，后因黄晦闻离任而未能成行。1934 年，余完成其画卷《莱衣散采》，照例又请黄在上面题诗。（图 2）次年黄在京去世后，余绍宋不胜悲痛，先后作两挽联哀悼。其一云：举世颂词华，误矣！公之不朽宁在是；平生感风义，哀哉！我所欲吐将向谁。其二云：国计身谋未尽言，我独何堪忍忆临岐频赠句；才名翰墨须收拾，君今安往说到相从更痛心。并亲赴广州处理黄后事。《黄晦闻先生墓志铭》就是由章炳麟撰，余绍宋书丹的。（图 3）在广州期间,祭扫祖茔,在粤时他寓台山黄子静家，黄家收藏他得以遍览。他为黄题跋王石谷长卷，还为他创作书画多幅。其间，还和新会陈洵、和孙世伟（？）会面，二人书法仍能从《莱衣散采图》中看到。回杭后还将黄藏王石谷画卷，赵子昴书《道德经》等画刊登在自己所主编的《金石书画》专刊之上，自加编辑余谈，对黄氏的所藏赞不绝口。1936 年 10 月又为黄氏题《赵松雪书道德经墨迹》。

自黄节逝后，往日岭南老友大都零落殆尽，此后联络最多的是叶公绰先生。上海图书馆至今保存多封他们当年通讯书信。余氏多次向叶去信，请其为他主编的《金石书画》征集藏品。而遐庵不忘向余寻问著述，余回复曰：“承询拙著，往时在南北各校讲演，颇有关于书画流

图 3　余绍宋书黄节墓志铭

别之稿,所印俱小册,顷已散失,念检《画法要录》"及《书画书录解题》各一部,尚有《画法要录》方在印刷中,容当寄奉。"1934 年在余氏《寒柯堂诗》出版前夕,他还不忘征求叶的意见。叶回复道:"大诗多直抒胸臆,指事类情,皆言之有物。…三卷中率笔不少,如欲去芜存菁,乃为选家之事,若云纪事,则留此沙石,无妨全景。希大雅更酌之。"[18]

在余绍宋和岭南书家和交往中,我们看出,近代岭南书法虽然没有像岭南画派那样形成一个集中的地域性书家群体,进而形成所谓明显的地域风格,但在康有为、梁鼎芬之外,以顺德、番禺,新会为焦点,在民国时期的北京共同足以汇合成岭南书法的荦荦大潮。重学养,富

收藏、讲骨气、兼容南北,成为近代岭南书家一个共通的特点,也是其对余绍宋发生影响演的关键所在。当然,囿于笔者所掌握的材料,余氏与岭南书家的交往远不止这些。但如果能对岭南近代书法史略或相关书画藏品深一步了解或研究提供一些线索,将幸莫大焉。

注 释:

① 梁启超与张元济信,保存在余绍宋1927年9月30日的《春晖堂日记》,稿本,现存浙江省图书馆。

② 这"九友"是指齐白石、黄宾虹、夏鉴尘、吴湖帆、冯超然、溥心畬、余越园、张大千、邓诵先。叶公绰仿清赵彦修《画中九友歌》(戴熙、王玉璋、吴云、程庭鹭、王礼、秦炳文、汪方、张熊、赵荣)曾作有《后画中九友歌》。 文见平衡:《书法大成》 上海书店 1982,此据中央书店1949年版复印。

③ 俞剑华《中国美术家人名辞典》,第263页,上海人民出版社1981。

④ 清方睿颐《梦园书画录》自序云:"中间复有度岭之役,勾留数月,评书读画。又遇冯崧湖、宫詹、余镜波刺史从臾之,倾囊倒箧,载宝而归。"《中国书画全书》第12册页173,上海书画出版社。

⑤ 浙江省博物馆编《余绍宋书画集》,香港翰墨轩1999年出版。

⑥ 余绍宋 《龙游县志》卷三,民国十四年京城书局排印本。

⑦ 余绍宋编《节庵遗诗》卢始慎始基斋刊,1923年刊。

⑧ 《春晖堂日记》1928年4月1日记:"叶誉虎(公绰)书来,谓藏有星海表伯手写诗话,俱言自作诗,因复书请其影印行世。"

⑨ 参陈永正《岭南书法史》第157页,广东人民出版社1994年出版。

⑩ 洪瑞《余绍宋书画艺术介绍》见龙游县文史资料委员会编《余绍宋》团结出版社1989。

⑪ 余绍宋 《画法要录初编》,民国十五年京城书局排印本。

⑫ 《章草草诀歌跋》,天津古籍1996年。

⑬ 梁启超《饮冰室合集·书画跋》,中华书局。

⑭ 余绍宋《书画书录解题》卷十二,北平图书馆,1932。

⑮ 梁启超 《梁氏饮冰室藏书目录》,民国二十二年北平图书馆排印本。

⑯ 《春晖堂日记》1927年3月11日,"赴古物保存所访图书,……阅松雪千字文,甚精,其中章草有奇异者,因劝新印。"12日有 "以二百金购皇象本急就章及月仪帖"。

⑰ 《饮冰室合集·诗》第五册。

⑱ 见《寒柯堂诗》序附。浙江文化印刷公司,1943年。

彭砺志:吉林大学古籍所

容媛对金石学的贡献

胡海帆

广东东莞容氏一家,廿世纪出了三位有成就的学者:容庚(1894-1983)、容肇祖(1897-1994)、容媛(1899-1996)。兄妹三人,术有专攻,容庚为著名古文字学家、考古学家;容肇祖在哲学、思想史方面堪称巨擘;容媛名气不及兄长,但在金石考古、文献目录方面却很有建树,金石目录之学最为擅长。

容媛,字八爰,1899 年 12 月出生在广东东莞。在容氏兄弟姐妹中,行八。容家是东莞书宦世家,祖容鹤龄是清同治二年进士,掌教东莞龙溪书院。父容作恭是清光绪五年拔贡。从叔容祖椿则工于绘画。容媛外家邓家亦为书香门弟。外祖父邓蓉镜是同治十年进士,入翰林院,晚年任广雅书院院长。四舅邓尔雅是广东著名的书法篆刻家。

容氏兄妹自小就读于家塾,有扎实的家学功底。同时深受四舅邓尔雅重视治学基本功的影响。然而,对容媛日后治学影响最大的还是其兄长容庚和燕京大学的学术氛围。

1929 年春,年已 30 的容媛,侍母北上,来京后,任燕京大学哈佛燕京学社秘书。此时的容庚已是著名学者,任燕京大学教授,兼《燕京学报》主编。容媛师从兄长,得其治学门道。“质疑问难,承海綦多”。在容庚影响下,容媛在金石考古方面着力甚多。1934 年,加入容庚倡办的燕大考古学社,成为第一期社员。她笔耕不缀,在《燕京学报》上撰写了大量的文史类报道。在容庚的指导下,编辑金石书目,藉此机会大量接触熟悉金石书籍,同时还为燕大图书馆编制石刻拓片目录,如此,长期积累和实践,逐步奠定了容媛金石目录之学的深厚功底。

容媛是一位值得人尊敬的老人,从燕大到北大,一生从事资料工作,脚踏实地,默默地为学术界搜集、整理和积累大量的基础资料,贻惠学林,有目共睹。其目录成果对学术事业的发展起到了重要的推动作用,对金石学的贡献尤多。她勤奋好学,从一位只有中学文化的文字秘书,自学成才,最后成为一位令人敬重的学者,一位在金石考古、文献目录方面极有造诣和成就的专家。她的职别虽为资料员,但以其成就和学识,称之为金石目录学家并不为过。

容媛为人真诚、耿直,终身未嫁。晚年与同样未婚的姐姐长期相依,并得到侄子的照料。1996 年 1 月,以 97 岁高龄去世。

容媛对金石学的贡献主要体现在三个方面:在《燕京学报》上撰述大量的学术报道、书评和文章;编制《燕京大学图书馆所藏石刻草目》;编辑《金石书录目》、《金石书录目补编》。

一

容媛最早涉足学术领域,是为《燕京学报》撰写“国内学术界消息”。从撰写消息开始,

而后书评，直至撰写研究文章，可以说《燕京学报》见证了容媛从一般文字秘书逐渐成为学者专家的经历。

《燕京学报》是燕京大学出版的学术刊物，半年刊，分别于6月、12月各出版一期。1928年创刊，1941年至1946年因日军侵华而停刊数年，1946年复刊，1951年停刊，其间共出版发行了40期。

1929年容媛来京后，担任哈佛燕京学社秘书，负责《燕京学报》"国内学术界消息"栏目的编辑工作。从第8期（1930年12月）开始，至第29期（1941年6月），每期都有容媛撰写的最新国内学术界消息。从第31期（1946年12月）开始，至第40期（1951年6月），每期都有容媛撰写的书评。抗战前后17年，期期不落。除开始2期与余逊合编外，其余均独立撰写。经统计，《燕京学报》40期，32期有容媛撰文（第30期未署名不计）。共载国内学术界消息、书评419条，其中与金石有关者143条。

"国内学术界消息"内容大致分为学术机关消息（实为各种学术消息）、出版界消息（实为书评）两类。其中有关金石文物考古内容所占比例很大。

学术消息既有我国各地考古文博机构建立和活动情况，也有文物出土、文物流失的报告，还有记述悼念学术界知名人士文章。这些消息在当时是重要的学术信息，在今天则成为有价值的史料。学术消息并非简短小文，不少报道非常详尽，还有加入考释的内容。如很多考古消息，似今日考古发掘报告，发掘过程、结果，研究方法，结论，颇为详尽周全。又如碑志出土消息，有碑石形状特征，出土所在，有释文，有考订。在消息中，容媛特别注意介绍燕京大学学术研究情况，引得编纂情况，便于读者了解燕大。

学术消息情况可以一例窥之。《顺德李氏所藏碑刻书籍寄存及让于燕京大学图书馆》（见第26期）一文，将顺德李文田所藏宋拓汉华山庙碑（顺德本）、明拓石门颂等20余种碑刻详加介绍，还有版本流传，金石书著录情况，并录下部分李文田等人的跋文、钤印。文章达14页，约7千字。校录的碑刻有：汉华山庙碑；覆刻华山庙碑；汉石门颂；汉乙瑛碑（又第二本）；汉礼器碑；汉孔宙碑；汉史晨碑；汉西狭颂；汉郙阁颂；汉鲁峻碑；汉杨淮表纪；汉尹宙碑（又第二、第三本）；汉曹全碑；汉张迁碑；魏修孔子庙碑；苻秦广武将军碑；北魏石门铭；北魏郑羲碑；隋诸葛子恒造像碑；唐牛秀碑；唐端州石室记。

这批善拓中，有些非常珍贵，如"汉西岳华山庙碑（顺德本）"为传世四本华山庙碑中传拓年代最早者，瞩目于世。这些碑拓虽然最终未归燕大，但后人通过是文，对其基本情况、特征，流传过程，都有了明确的了解，是一篇很有资料价值的文章。

容媛撰写出版消息、书评非常认真，不仅大处把握，面面俱到，小的细节也加以点评。详述书的内容、章节、图片、相关背景资料，品评优劣，指出错误，商榷不足，评述中肯到位，还常常横竖比较，显现出她的学识水平。比如，以冼玉清著《广东丛帖续录》（见第39期）书评为例，在介绍评述该书后，又指出其不足："惟丛帖一览和叙录中似宜添上版本，使读者更便检阅。如《海山仙馆尺素遗芬》，有民国十二年癸亥上海会文堂书局本，称《海山仙馆法帖》，卷三赵光致德畬二兄书内云：'……软红硌硌，无足告慰。……'因上下页关系而致重复一行。苟原本无误（因手头无原本），岂非画蛇添足乎。此版本之可贵也。又本书校对极疏忽，鲁鱼

亥豕，满纸连篇，其已正误者不计，兹举例如下：1.衍文，‘宋之不足征也’，衍之字。（杜序页一）2.落字，‘听颿楼所刻二居士帖’，落一颿字。（页八三）”

容媛在《燕京学报》还撰写过两篇研究考释文章，《汉故穀城长荡阴令张迁表颂集释》（见第 31 期）和《汉郎中郑固碑集释》（见第 36 期）。考证极详尽，除碑之形态、释文、背景和现况介绍外，还有碑主先世考证、书人立碑人考证、碑阴题名考证、人地之考证、文字之考证、文辞之批评、字体之批评、摹刻本、著录表等等。文章题材集中在汉碑，不仅印证了容媛自己说的“对于汉代石刻特感兴趣”，而且说明以她在金石领域的渊博学识写这类文字已然是驾轻就熟。

二

燕京大学是民国年间著名学府，燕大图书馆也是当时著名的大学图书馆之一。文献收藏丰富，藏书中西并重，中文古籍收藏量多达 40 余万册。金石拓片属燕大图书馆古文献特藏，收藏量约 7 千种。这些收藏中除少量约数百种裱本作为书籍编入古籍、善本外，绝大部分的单幅拓片，都是由容媛利用业余时间编目的。从 1931 年开始编制至 1938 年，前后达七年之久。1939 年 1 月燕大图书馆将已编完的拓片目录连续刊载于《燕京大学图书馆刊》上。

在《燕京大学图书馆所藏石刻草目》序中，燕大图书馆主任田洪都跋云：“本馆所藏石刻拓片，……前后所积，不下六千种，在馆藏图书中，已骎骎乎成一部居焉。本馆无暇编目，检阅者颇感不便。乃得哈佛燕京学社秘书容媛女士，与公余之暇，代编馆藏石刻目录，考订叙次，务求精详，猝时未能蒇事。兹将其已经编就者，付图书馆报，逐期刊载……”

容媛在序中谈到：“民国二十年夏，以洪煨莲、顾颉刚两教授及家兄希白等乘暑假之便往大名、洛阳、曲阜等地访古，为燕京大学图书馆购得石刻拓片千余种。是年冬馆中购得徐氏瀛从所藏拓片数百种，以后陆续购藏，约得五六千种。余工余之暇，整理编目，于今七年。刻之真伪，拓之先后，每苦于不易辨别。亦有一汉代残石拓片，摩挲竟日，犹不能确知其为何种石刻者。问就家兄希白，质疑问难，承诲綦多。由是对于汉代石刻特感兴趣，并成三国以前石刻著录表，采用之书得二百二十种。……”

自 122 期至 134 期（1939 年 1 月至 8 月）《燕京大学图书馆刊》上连续十三期刊载《燕京大学图书馆所藏石刻草目》，条目包括：

碑类（附晋前各种石刻及残石）626 号：（其中秦 4，汉 247，魏 27，蜀 6，吴 3，晋 32，前秦 5，南朝宋 1，梁 1，北魏 26，东魏 21，北齐 16，北周 7，隋 25，唐 86，后晋 1，北宋 27，南宋 2，金 6，元 21，明 18，清 41，民国 3 号）

墓志 2285 个号：（其中晋 14，后秦 1，南朝宋 2，齐 1，北魏 144，东魏 36，北齐 21，陈 1，北周 6，隋 68，唐 1821，后梁 4，后唐 8，后晋 4，后周 7，北宋 99，元 5，明 32，清 41，民国 7 号）

造像（未完停刊）29 个号：（均为北魏）

总数量达 2940 个号。此后，目录刊载因太平洋战争爆发，燕京大学停办而不得不中止。容媛余下的编目也无法善终。否则全部编出刊印，对学术界的贡献不言自明。

1952年燕大拓片全部归入北大图书馆。因工作关系,笔者对燕大拓片较为熟悉,笔者以为,容媛的编目虽未能结束,但已有成就是巨大的,它表现在:

第一,有科学严谨的编目体例。著录类目设置齐全,“考订叙次,务求精详”。著录内容包括:号码、名称、撰人、书人、时代、公历、所在、种类、质材、书体、字数、购入年月、编目年月、价值、附记,共15项。的确做到了“考订叙次,务求精洋。”

第二,编目工作可谓细致认真,一丝不苟。目录卡片、拓片口袋上均印有前述内容之表格,毛笔小楷字工整填写。这样的目录,无论按当时还是现在都可称是一流水平的目录。

第三,创制了分类编号法。其形式为“类号/同类拓片顺序号”。这种编号既便于按类查找,也可反映同类石刻数量,颇具创意。容媛在草目凡例中云:“就馆中所藏石刻拓片,暂拟分为十类,……以类相求,检寻较易”。事实表明拓片分类号后来又有扩展,不只十类。现将已知分类编号开列如下:

碑1/980,墓志2/2545,造像3/1400,图像4/156,榜书5/,经6/96,经幢7/11,塔铭8/99,敕牒9/189,格言10/40,对联11/114。条屏、条幅12/12,论赞13/9,诗词14/113,箴言15/8,佛名16/3,题名残石17/19,记表传序18/50,其它19/36,帖20/48,砖21/12。

所见最大顺序号相加,数量为5647,可知容媛的编目工作已大部份完成(是否有1946年以后编目的,尚不清楚)。

第四.容媛以工余时间,以一己之力,7年时间编目数千种拓片,实属不易。没有相当水平的专业学识自然是不能胜任,同时,没有孜孜以求的敬业精神也会难耐寂寞。

三

容媛对学术界贡献中,影响最大的莫过于编写《金石书录目》、《金石书录目补编》二书。《金石书录目》缘起于容庚兄弟,在编订体例、校对方面容庚也有参加,可以说这部书融进了容家三兄妹的心血。但是大量具体编辑工作直至最终完成以及增订续编,都是由容媛来完成的。

容庚在《金石书录目》序中言及起因经过:“民国十一年夏,余与三弟肇祖偕来北平,读书于北京大学研究所国学门,拟编次金石书籍,仿《经义考》《小学考》之例,为金石书录,分目录,图像、文字、题跋、字书、传记、义例、杂著八类。三弟于此,用力甚勤。十五年夏,三弟南归,余乃独任之。……余教读于燕京大学,薪金所得,半以购书,所见所藏金石书籍约千种。摘录序跋,凡例,及各家评语,得百余万言。意欲每书为作提要,略述其体例版本得失。修饰润色,尚有所待。今春八妹媛侍母北来,遂委以清理之责,先将目录刊布,以待增益。……”

此目起于容庚,终于容媛,前后编纂八年。民国19年《金石书录目》由中央研究院历史语言研究所印行。列国立中央研究院历史语言研究所单刊乙种之二。

是目以容氏所见所藏为限。《金石书录目》分类目,以器物之种类区分,分为:一总类;二金类;三钱币类;四玺印类附封泥;五石类;六玉类;七甲骨类;八陶类;九竹木类;十地(方)志类。每类再细分为:目录、图像、文字、通考、义例、题跋、字书、杂著之属。后有著者人名、书

名索引。每一条目，详录书名卷次、撰者、刊刻出版时间、该书的各种版本、有些还附有注释。兹选录其中一条，观其体例：

艺风堂金石文字目十八卷　江阴缪荃孙（小珊）著　光绪三十二年刻本　拓本于民国十二年归于北京大学研究所国学门

是目收金石书 822 部，出版后即受到学术界的欢迎和重视。此后容媛继续多方搜求，不断增补，六年之后，1936 年，在历史语言研究所所长傅斯年先生的要求下，容媛又增补金石书录 155 种。由商务印书馆出版“增补本”。当年即出版两次，6 月初版，10 月再版。增补本收金石书目 977 部。

容媛在再版《金石书录目》后记中，言及多年编撰增补的经过和个中的艰辛：“家兄希白旧有金石书录之辑，搜集数年，积稿盈箧。十八年春，余侍母邓太夫人来北平，家兄委以相助。凡所新得之金石书籍，嘱余一一录出其序跋；不足则于各图书馆求之。中央研究院历史语言研究所拟先印行《金石书录目》，命余任其事。北京图书馆藏方志最富，欲附录方志中金石志目，乃往假观。日借三五十种，多至千册，馆员难之，拒不与。后得徐森玉先生之助，许于书库中为设一桌一椅，取书较便，馆藏三千种，二月而毕。是秋母氏返粤而余留平。十九年二月，全目幸得写定，而母氏在粤病剧，遂随家兄南归省视，四月惨遭大故，及七月重到北平，此书已由研究院印成矣。嗣后每有所见辄补注于书眉。……朱墨狼藉，不可辨识。今夏所长傅孟真先生命以修正再版。牵于他事，或作或缀，以五月之久校录一过。昔之所收八百二十二部，至此增为九百七十七部。……中华民国二十四年十一月一日容媛跋于燕京大学燕勺园。”

1952 年，容媛调至北大历史系资料室工作。自 1936 年《金石书录目》重订后，已时隔十余年，此期间容媛一直关注、收集新发现的金石书目。1953 年在翦伯赞先生等人的支持下，《金石书录目补编》问世，但限于当时的环境，只发行了油印本。

关于《金石书录目补编》，容媛自跋云：“《金石书录目》印行于一九三零年，一九三五年再版（应为 1935 年底完稿，1936 年再版），著录之书，初版计八百二十二种，再版增为九百七十七种。十余年来新刊又有二百余种。在中国科学院考古研究所副所长梁思永先生，北京大学历史系主任翦伯赞先生的鼓励和督促下，就所见材料作补编一卷，得书二百三十五种。关于体裁方面大体依照原著而稍有增益，如近年考古发掘和调查报告渐多，因增入发掘调查之属，如“斗鸡台沟东区墓葬六朝陵墓调查报告”等书。……复做校正一卷，得书五十五种。……。一九五三年除夕容媛跋于北京成府蒋家胡同六号。”

补编不仅将新问世、新发现的金石书籍收集甚全，且增加类目，以适应现代考古学的发展。遗憾的是补编只有油印本问世，刊行范围很小，以至使用者了解和利用该书都十分不易。好在 1955 年补编又登载在《考古通讯》第三期上，同时再增补若干，凡 238 种，方便了学术界的使用。

《金石书录目》、《金石书录目补编》共收金石书目 1215 部，又校正 55 种，可谓古往今来金石书录之大成。与历史上其它“专录金石之书”如叶铭《金石书目》、田士懿《金石名著汇目》、黄立猷《金石书目》、林均《石庐金石书志》比较，《金石书录目》“分类谨严，搜罗完备。末附索引，尤便检查。金石书目录，当以此为最详瞻矣。”

《金石书录目》不仅体例完备,收录系统、全面,且以所见所藏为限,记载可靠。长期以来深受学术界的欢迎和重视。为学术研究中必备之工具书。民国年间不断再版,1992年台北中央研究院历史语言研究所又重新影印出版。反映了学术界对此书的需求,也从一个侧面反映出此目为治学者"提供路径、指点迷津"的重要作用。《金石书录目》、《金石书录目补编》的编撰,是容媛对学术界的重大贡献,集中体现了容媛在金石目录学方面的深厚功力和学术水平。

附带指出,《金石书录目》及补编,均未收录帖学著作,容庚在序言中已道明原委:"余以为我国向以法书为美术之一,……不如另编美术书目,书画属之"。"法帖之当入美术,已如前述"。窃以为刻帖虽系法书,但亦属金石范畴,一些名人名作之法书石刻,既是碑,也可归入单帖,自古碑石刻帖就同属石刻文字。所以,未收刻帖著述,现在看来应算是此目的一点不足。若容氏目收录法帖之属,不仅更加完备,而且在收录数量上,也会远远超出以往收录最多的《石庐金石书志》(收970种,含法帖)。

容媛的工作、治学经历大部分处在燕京大学时期,因此她的学术成就也主要诞生于那一期间。

1952年,全国院系调整,燕大并入北大,此后,容媛在北大历史系考古专业资料室继续从事资料工作,直至1958年退休。这期间她主要致力于搜集整理考古学文献,编制考古学文献目录。甚至退休后数年中仍在家里继续岗位上未完的工作。后来北大考古系资料室编写《中国考古学文献目录》(1900-1949),所引用的大量基础资料即源于容媛此时的积累。容媛50岁以后的学术成就以及对北大考古专业的贡献,也主要体现于此。

晚年容媛还将收藏的书籍,有偿赠予北大考古系资料室,这些文献多为线装金石类书籍。这些她一生积累的书籍,与她的学术成就一起,细润无声,泽被后人。

致谢:承前辈宿白、高明、郭淑华先生相助,赐告容媛学术成就、晚年工作生活之经历,谨表衷心谢意。

参考文献:

《燕京学报》、《燕京大学图书馆刊》、《金石书录目》、《金石书录目补编》、《史学年报》、《中国考古学文献目录》、《广州市志》、《南方日报》(《广东东莞容庚家族家学探秘》吴真文　2002.9.16)

附录:所见容媛在金石方面的著述

一.《燕京学报》载国内学术界消息59条(出版消息、书评除外)

殷墟发掘之重要记述　见《燕京学报》第八期,1930年12月

中央研究院发掘山东谭国故城　见同上

西北科学考察团之工作及其重要发现　见同上

文化之劫:1.云岗石佛之厄运;2.长沙图书馆被焚;3.古物流出海外;4.海源阁藏书散佚。

见同上
中央研究院新刊要籍　见同上
故宫博物院最近刊布书籍　见同上
北平图书馆刊行珍本经籍　见同上
本所(燕大国学研究所)刊行史学要籍二种　见同上
诸城王氏金石丛书之编刊　见同上
上虞罗氏新著二种刊布　见同上
中央研究院续掘殷墟　见《燕京学报》第九期,1931 年 6 月
燕下都考古团之重要记述　见同上
山西万泉发掘成绩　见同上
圆明园遗物展览　见同上
本校考古旅行团之行程　见同上
各地发现古墓:1.察哈尔怀安;2.广东木塘冈;3.四川南溪;4.徐属白山。　见同上
熹平石经继续出土　见同上
汉晋碑志出土:1.袁安碑;2.左棻墓志。　见同上
海源阁藏书散佚本末纪略　见同上
潍县高氏私售古砖瓦被扣　见同上
天龙山石刻之厄运　见同上
东特区文物研究所考察团工作之经过　见《燕京学报》第 10 期,1931 年 12 月
山东古迹研究会二次发掘谭国故城　见同上
房山县十字石刻　见同上
山东省立图书馆砖瓦图书展览会　见同上
山东图书馆创办罗泉楼汉画堂　见《燕京学报》第 11 期,1932 年 6 月
山东益都县苏埠屯发现周代铜器　见同上
研究河南古迹　见同上
河南考古新发现　见《燕京学报》第 12 期,1932 年 12 月
山东图书馆收藏陈氏古物及齐唐造像　见同上
滕县发现周代古物及汉代石室　见《燕京学报》第 13 期,1933 年 6 月
泰山麓发现唐明皇封禅玉简　见同上
北平图书馆秦豫访古　见同上
正定龙兴寺调查　见同上
故宫古物南迁略志　见同上
南阳草店汉墓享堂画像记　见《燕京学报》第 14 期,1933 年 12 月
历城唐代造像及章邱济阳明代佛经　见同上
滕县发掘纪要　见同上
天龙山北齐石佛之劫　见《燕京学报》第 15 期,1934 年 6 月

陕西考古会之工作与戴院长之反对发掘古墓 见同上
新女直国书碑之发现 见《燕京学报》第 16 期,1934 年 12 月
新疆发现西汉论语残简 见同上
浑源出土古器 见《燕京学报》第 17 期,1935 年 6 月
中央研究院安阳田野工作之经过及重要发现 见同上
陕西考古会近况 见同上
河南汲县山彪镇新获古物 见《燕京学报》第 18 期,1935 年 12 月
北平研究院考察彭城北齐石刻经过 见同上
临沂县发现汉墓画像石刻 见同上
殷墟发掘近况 见《燕京学报》第 19 期,1936 年 6 月
南北响堂寺石刻全部加以椎拓整理 见同上
福建晋江县中山公园发现唐墓 见同上
关于北平图书馆所藏和林碑之解说及新近购藏辽金元碑之消息 见同上
第十四次殷墟发掘近况 见《燕京学报》第 20 期,1936 年 12 月
陕西考古会第三届年会会务报告 见同上
殷墟第十五次发掘概况 见《燕京学报》第 21 期,1937 年 6 月
豫省洛阳龙门辉县古物多被盗掘 见同上
顺德李氏所藏碑刻书籍寄存及让与燕京大学图书馆 见《燕京学报》第 26 期,1939 年 12 月
悼罗振玉先生(附著作书目)见《燕京学报》第 28 期,1940 年 12 月
延熹土圭 见《燕京学报》第 39 期,1950 年 12 月

二.《燕京学报》载国内出版消息、书评 84 条

安阳发掘报告(中央研究院历史语言研究所出版) 见《燕京学报》第九期,1931 年 6 月
澂秋馆吉金图(商务印书馆印) 见同上
甲骨文字研究二卷(郭沫若撰) 见同上
殷周青铜器铭文研究二卷(郭沫若著) 见同上
西清续鉴乙编(清内府编) 见《燕京学报》第 10 期,1931 年 12 月
秦汉金文录(容庚辑) 见同上
汉晋西陲木简汇编(张凤编著) 见同上
高昌专集(第二分本)(黄文弼著) 见同上
贞松堂集古遗文十六卷(罗振玉著) 见《燕京学报》第 11 期,1932 年 6 月
两周金文辞大系(郭沫若著) 见同上
考古学杂志(广东黄花考古学院出版) 见同上
金文丛考(郭沫若著) 见《燕京学报》第 12 期,1932 年 12 月

中国明器(郑德坤等著) 见同上
歙氏集古录(叶泰慈编) 见同上
卜辞通纂考释(郭沫若著) 见《燕京学报》第 13 期,1933 年 6 月
殷契卜辞(容庚等著) 见同上
山西万泉县阎子疙瘩之发掘(山西公立图书馆等刊) 见同上
殷虚书契续编(罗振玉著) 见《燕京学报》第 14 期,1933 年 12 月
福氏所藏甲骨文字(商承祚著) 见同上
殷契佚存(商承祚著) 见同上
三代秦汉金文著录表八卷;内府藏器著录表二卷(罗福颐著) 见同上
双剑□吉金文选(于省吾撰) 见同上
颂斋吉金图录(容庚著) 见同上
古代铭刻汇考四种(郭沫若著) 见同上
小檀栾室镜影(徐乃昌著) 见同上
高昌陶集(黄文弼著) 见《燕京学报》第 15 期,1934 年 6 月
善斋吉金录(刘体智著) 见同上
辽陵石刻集录(金毓黻辑) 见同上
甲骨文编(孙海波著) 见《燕京学报》第 16 期,1934 年 12 月
武英殿彝器图录(容庚著) 见同上
双剑□吉金图录(于省吾著) 见同上
陕西金石志(武树善编) 见同上
洛阳故城古墓考(怀履光撰) 见同上
史学论丛(北大潜社出版) 见《燕京学报》第 17 期,1935 年 6 月
善斋吉金录(续集)(刘体智著) 见同上
考古学社考古专集三种:1、古石刻零种(容庚著)2、楚器图释(刘节著)3、海外吉金图录(容庚著) 见同上
十二家吉金图录(商承祚著) 见《燕京学报》第 18 期,1935 年 12 月
金文续编(容庚著) 见同上
汉代圹专录(王振铎著) 见同上
金文分域编(柯昌济著) 见同上
封泥存真(北京大学研究院文史部编) 见同上
古物保管委员会工作汇报(本会出版) 见同上
中国明器图谱(郑德坤编) 见同上
库方二氏藏甲骨卜辞(方法敛摹) 见《燕京学报》第 19 期,1936 年 6 月
善斋彝器图录三册(容庚著) 见同上
辽文续拾(罗福颐辑) 见同上
突厥文阙特勤碑译注(韩儒林著) 见同上

古陶文□录(顾廷龙撰) 见《燕京学报》第20期,1936年12月
汉武梁祠画像录(容庚著) 见同上
田野考古报告(第一册)(李济主编) 见同上
三代吉金文存(罗振玉辑) 见《燕京学报》第21期,1937年6月
金陵古迹图考(朱契著) 见同上
殷器萃编附考释(郭沫若著) 见《燕京学报》第22期,1937年12月
新郑彝器(孙海波著) 见同上
魏三字石经集录(孙海波编) 见同上
甲骨文录(孙海波著) 见《燕京学报》第23期,1938年6月
浚县彝器(孙海波著) 见同上
南阳汉画像汇存(孙文青编) 见同上
洛阳金村古墓聚英(梅原末治著) 见同上
天壤阁甲骨文存并考释(唐兰著)见《燕京学报》第25期,1939年6月
金文编(容庚著) 见同上
历代著录吉金目(福开森编) 见同上
殷器遗珠(金祖同述) 见《燕京学报》第27期,1940年6月
铁云藏龟零拾(李旦丘编) 见同上
诚斋殷墟文字(孙诚温集) 见同上
殷墟书契续编校记(曾毅公编) 见同上
甲骨地名通检(曾毅公编) 见同上
柯尔中国吉金集(叶慈著) 见同上
西清彝器拾遗(容庚编) 见同上
古钱大辞典(丁福保编) 见同上
定庵题跋(由云龙著) 见同上
甲骨缀存(曾毅公著) 见《燕京学报》第28期,1940年12月
双剑□古器物图录(于省吾著) 见同上
痴盦藏金(李泰棻著) 见同上
山东金文集存(先秦编)(曾毅公著) 见同上
岩窟藏镜第一集(先汉式)(梁上椿著) 见同上
古铜器形态之考古学研究(东方文化研究所发行)见《燕京学报》第29期,1941年6月
河南安阳遗宝(小林写真制版部发行) 见同上
河南安阳遗物研究(桑名文星堂发行) 见同上
广东文物(广东文物展览会编) 见同上
罗振玉著　贞松老人遗稿　见《燕京学报》第31期,1946年12月
梁上椿著　岩窟藏镜第二集(汉式) 见同上
小屯殷墟文字甲编(董作宾著) 见《燕京学报》第35期,1948年12月

冼玉清著　广东丛帖续录　见《燕京学报》第 39 期,1950 年 12 月

三.《燕京学报》载论文

汉故榖城长荡阴令张迁表颂集释　见《燕京学报》第 31 期,1946 年 12 月
汉郎中郑固碑集释　见《燕京学报》第 36 期,1949 年 6 月

四.《史学年报》载论文

经籍要目答问　见《史学年报》第二卷,第五期。燕大历史学会编辑、出版发行。1938 年 12 月

五.《燕京大学图书馆所藏石刻草目》

载于《燕京大学图书馆报》第 122 期至 134 期(民国 27 年至年),连续登载了碑类(626 号)、墓志类(2285 个号)、造像类(29 个号,以下未完停刊)

六.《金石书录目十卷》附方志中金石志目一卷(国立中央研究院历史语言研究所单刊乙种之二)

初版本(著录书籍 822 种):民国 19 年 6 月出版
增补本(著录书籍 977 种):版本一,商务印书馆,民国 25 年 6 月初版,10 月再版 2001 年拓;版本二,台北中央研究院历史语言研究所出版,1992 年,影印本。

七.《金石书录目补编一卷》附校正一卷

油印本(著录书籍 235 种,校正著隶书籍 55 种),1953 年印行。又登载在 1955 年第三《考古通讯》上。

附.《中国考古学文献目录》(1900–1949)。北京大学考古系资料室编。文物出版社,1991 年 7 月。

“本目录收录 1900 年至 1949 年 12 月国内所公开出版的中文书籍（2380 余条)和发表的中文报刊资料(5900 余条)。……本目录的报刊资料部分是由北京大学历史系考古教研室资料室的容媛先生从五十年代起开始搜集整理的，……1966 年以前基本完成初稿的全部卡片整理工作。……根据……容媛先生《金石书录目》

……等有关文献目录资料,搜集、整理编写了书目部分。”按,此目虽非容媛所编,但引用的基础资料大部分是容媛搜集整理的,1952年入北大,直至退休,容媛学术成果,主要体现于此。

胡海帆:北京大学图书馆

空谷足音　闻者欢忭

——佃介眉及其书法

云雪梅

回顾20世纪的岭东书法家,功力深湛而自成一格的,可以举出温仲和、王延康、丘逢甲、佃介眉、郭笃士、王鼎新、王显诏、孙星阁、赖少其、陈大羽、林受益等等。他们都能追踪历代法书名迹,精研砺学,或初有所凭借,而终能自创一格;或援书入画,以书法为从艺基本功。他们为20世纪岭东书法研究留下了丰富的案例。其中,温、王、丘是科举制培养的士人,写好字是他们举业成功的第一步,因而见于载籍者多以人传书。上述名单中的最后五位则出身现代学校教育,均为专业书画家,书以画传的成分较多。唯独佃介眉、郭笃士和王鼎新比较特殊,三人没有科举经历,却有着传统士人的诗文学养;未进过专门美术学校,却以书画艺术终其一生。其中在书法上能"致力古今,发胸中所蕴,其精神上诉真宰"①,独创而不徇时者,当以佃介眉为最。

然而长久以来,对佃介眉书法艺术的评介文字似乎只见于岭东一地,且多为概括性的评价,缺乏较为系统的研究。这一方面是由于佃介眉一生未离开潮汕,其作品流传只限于粤东、南洋等少数地区,外地学者难窥其全貌,因而无从入手;另一方面,20世纪后半叶的主流文化背景,也决定了象佃介眉这样的艺术家身后寂寞的命运。在文化趋于多元形态的今天,传统文化重又显现出她巨大的力量。我们的目光可以关注像佃介眉这样的传统型艺术家了。

在20世纪社会文化急剧变动的历史背景下,佃介眉的身世际遇、精神历程,及其书法艺术渊源与成就,既有一定的代表性,也有其独特性。本文将从生平和书法艺术两方面作初步的考察,并进而探寻他所给予后人的启示。

佃介眉的生平

一、佃介眉的教育背景

佃介眉(1887-1969),名颐,一名寿年,号雁门退士、十一郎、荻江居士,青年时自称眉生,晚年称老眉。光绪十三年(丁亥)农历端午出生于潮州猷巷。

潮州佃氏相传于明朝初年由中原迁福建莆田,再由莆田入潮州。始祖登年公据传曾任职明廷,"职掌教化,博学多才"②,说明佃氏祖上属高级知识阶层,因而其后人数百年间无不以"万般皆下品,唯有读书高"、"希圣齐贤,书香奕世"为共识。佃介眉早年失怙,大伯父月汀公(1852-1924)无子嗣,视介眉如己出,介眉亦称其为"嗣父"。佃月汀精鉴赏、富收藏,箧中

多历代书画、古籍、珍玩，自称汉瓦晋砖之室主人；诗文亦佳，篆刻精谨端庄，尤工真书，尝手书俞樾[3]《春在堂全书》百卷，为后世所重[4]。俞樾是清末大儒，佃月汀以工整的楷书抄录其著作百卷，可见他对俞樾学术人格的崇敬，也体现了佃氏家族对于儒学的一贯尊崇。

佃介眉幼年起接受佃月汀的严格督导[5]，每日背诵蒙学读物，学习书法、篆刻[6]。他聪明好学，不仅能够心领神会这些学问和技艺，[7]而且继承了嗣父作为文人艺术家的那份儒雅与超脱。佃介眉晚年对嗣父的教养之恩仍感念不尽，有诗曰："欲知造物未为功，应念篝灯嗣考给……果然而立亲双逝，负罪泰山比似轻。"[8]佃月汀卒时，介眉已38岁，可以说在佃介眉个性人格与艺术从形成到成熟的过程中，佃月汀的影响举足轻重。

15岁，佃介眉告别嗣父家塾式的教育[9]，进入书院深造达10年之久。他先是在潮州城南书院读了五年(1901-1906)的小学堂[10]，20岁起在当时已改为潮州中学堂的金山书院[11]读书五年（1906-1911）[12]。他入学堂的时间，正是清廷明令各地书院改制为学堂之初。此时学堂的教学内容，在原先书院单一的儒家经典基础上，扩充了英文、自然科学类、技术类科目，虽然比重较小，毕竟更接近时人的求新理想。佃介眉15岁（1901年）进入"正规"学堂，表明了新的教育制度对人们的吸引力[13]；也预示了他对家庭教育的时代性超越。

对清末潮州的这两所书院的学风问题，尚未见到任何议论[14]，但作为一种普遍情况，当时的许多书院，如今被目为"抱残守缺的保守工具。"[15]那时书院的先生们一面已不满清廷的腐朽统治，反对庸滥的八股文、八韵诗，个人的学术研究也重实学，以备致用；另一面也要求在校生员守法正习，谦抑谨饬，严守封建伦理纲常。这些体现在成人学者身上的矛盾，在年轻的佃介眉那里，似乎并不重要。即便"学堂科举更"这样深刻改变传统士人命运的大事，他也坦然接受——1905年，清廷废科举，佃介眉仍于这一年进入金山书院继续深造。佃介眉出生于"姓不载登科记，名不入翰林志"[16]的布衣之家，对"学而优则仕"并不完全认同。但具有讽刺意味的是，由于佃介眉与科举制失之交臂，连秀才也未得中过，到晚年"没资格"进入文史馆，与那尚为可观的文史馆馆员津贴也失之交臂。

学堂的主要课程与入学前的家庭教育基本上一以贯之，佃介眉在学习上驾轻就熟的，因而他能够做到"识学少人前"[17]，当非自夸。他谨守学堂规约，徜徉于书山学海，除了认真完成学堂的各门课业，就是温习"之乎者也"、"平平仄仄"，观摩法书名拓。他浸淫于传统文艺之中，心无旁骛，相对远离了当时活跃的社会思潮和革命运动。可以说，在金山书院的这段教育背景，以及童年时的家庭教育，对他的一生都产生了决定性的影响。书院循规蹈矩的生活没有为他提供走上"革命道路"的思想资源和现实机缘，而始自童年时的艺术训练和修养此时却为他打开了传统艺术的大门。

我们在考察这一代精英人物的时候，会发现他们大致分为两类，一类敏感于社会变革，积极投身其中。他们感应和追随着时代大潮，慷慨高歌，以狂飙突进的锐气抬头传统，改写着中国文化的传统和命运；另一类则对既精微又博大的文化传统倍感认同，并将继承与传扬它们作为一生矢志。佃介眉属于后一类。

对辛亥革命所引起的巨大社会变革，佃介眉仍保持了一般青年所少有的镇定与漠然。许多经历过那一时代的人所留下的文字中，都或多或少地提及这场革命运动，但在佃介眉一生

所留下的为数不少的文字中,竟只字未提。

当然,革命运动或许也不是没有对他产生些许影响,就在1911年辛亥,他从金山书院“毕业”[18]了。是巧合,亦或与革命有关,尚待考证。

二、佃介眉的教书生涯

民国建立后的25年间,佃介眉先后执教于云步树下乡、潮城瑞英、培英[19]等校,教授国文、尺牍、书法诸课。

1924年之前(佃月汀还在世),佃介眉已任教乡里,被学生尊为“先生”,但在家庭中和社会上仍被看作是潮城名流佃月汀老先生的嗣子。而立之年的佃介眉似乎也还乐得自在,亲人的荫庇毕竟使他少了许多庶务的牵累,而多了几分超脱与豁达。这样一种不急不躁的性格形成,虽然有天性成份,当时家庭环境比较优裕也是客观因素之一。他浸沉于书法与学问之中,如其《述史》诗所云“游刃与分书,中年嗣考染”。篆刻和隶书,这一时期臻于熟练。

但佃介眉并不是一个麻木不仁、缺乏正义感、同情心的人。岭东地区虽与国民革命发祥地广州不尽同,也是各种社会势力争胜斗恶的“战场”。这里曾产生过彭湃领导的海陆丰农民运动,周恩来主持的东征军东江行署及其领导的革命斗争,出现过陈卓凡、李春涛等爱国民主人士,也出现过李子标、杨石魂等工人领袖,以及共产党人廖伯鸿等。佃介眉置身于相对比较清净的学校,对复杂的政治斗争并不清楚。但在他的眼里却有善恶之分,他清楚地看到“制胜有人镇恶名”,并常常“自惭无力任他横。”[20]对舍身扑救邻家大火的邑侯谢质,赋诗称扬;同时也对世人的冷漠无情发出“斯人去后眼中孤”[21]的慨叹。正义感与无奈感的矛盾使他惭愧茫然而不安。约知天命之年,他以“身徇节不徇”为原则来界定自己的行为方式[22];当晚年再面对这类困境的时候,他只是用沉默和寄情书画。

大约四十岁后,佃介眉在潮州已确立了自己斯文温雅、谦和宽厚的形象。[23]他的传统学问与艺术修养日深,社会地位也不断提高,求文求书者接踵而至。现存《夏园小稿》中,就收录有他作于20世纪20年代末30年代初的数篇文字,如《潮安筹赈长江水灾征求书画启》、《重修西湖华仙庙募捐启》、《募修湘桥小引》等,都是应政府或社团组织的邀请所撰写的专文。佃介眉对这些小文,也极尽篇章排鼻、文辞骈丽之能事,既引经据典又明白晓畅,力求读来琅琅上口而又不失典雅。这时,有关佃介眉以书画馈赠亲朋好友的记载也多了起来。这些作品以隶书为多,如集大通碑、石门颂等碑字而成联语者,以及临写张迁碑断句者;间亦有小篆、大篆等古文字,一般都平正工整而有古意。私立潮城培英学校在创办伊始,即聘请他执教,此后一度更代理校长之职。师生皆称其为“老师”而非惯用的“先生”,以示敬重。佃介眉也以自己渊博的学识与和蔼的态度,对学生恪尽为师的职守,在年轻的“先生”们求教时也尽现谦和详尽,悉心指导的长者风范。

大约在50岁左右,佃介眉辞去培英学校教习,赁潮城猷巷王家祠开设益才文学馆,教授古文、经史、尺牍、书法和绘画。在30年代中期,佃介眉却办起了“私塾”,是有感于培英学校的不能自主,出现了某种人事纠纷,还是觉得学校教育太过博杂,无法充分发挥自己所长,亦或出于经济方面的考量?对此,佃介眉生前没有就此留下任何解释。但无独有偶,在20世纪三、四十年代曾出现过一次私人讲学的新书院运动,其中著名者如张学良倡办的萃升书院,

梁漱溟、熊十力创办的勉仁书院,张君励创办的学海书院,马一浮创办的复性书院等,在他们的办学规约中,明确以复兴民族文化,继承往圣绝学而图救亡之志为办学宗旨,后世评价认为这些书院在特定时期弥补了“正规教育”的不足。虽然佃介眉创办的益才文学馆,在生源素质和创办人学业专长方面与以上各书院不可同日而语。但在十数年中,其生源不断,来自潮梅各地的求学者最多时有数十人,至少说明了当时的岭东社会有这样的教育需求,民众中对传统人文知识仍十分认同;也说明了佃介眉有自己的的教育理念与追求。

益才文学馆的课程设置全是佃介眉的所长。加之有教无类、因材施教、扶困助学等“教育方针”,文学馆得以坚持十余年之久。这对于一个毫无任何势力背景,单凭个人影响建立的私人学馆来说,何其不易。益才文学馆的教学并非一帆风顺。1939 年潮汕沦陷于日寇的铁蹄之下,1943 年又经历过严重的自然灾害,佃介眉都不得不暂时闭馆息教;而此前,它也曾面临过军队占领的危机;1948 年,益才文学馆最终被迫停办。“执教廿多五,至今始门掩。岂为诲人倦,舟荡荷柄飐”[24],社会动荡不安是他闭馆息教的真正原因。

1949 年后,由政府兴办的各级学校取代了一切私人办学形式。佃介眉此时已是花甲之年,而且所长也尽是些旧学问,自然不可能进入任何教育机构。这位半生从教的老人暂时告别了讲坛。

1960 年以后,由于众所周知的原因,城市待业青年增加,街道居委会于是为他们开设了学习班,请佃介眉执教。虽然完全是无偿奉献,但毕竟老有所用,佃介眉按时上课,无私授业。后来,街道学习班停办,一些好学青年就到佃介眉家中向他求教。有能力的学生每月交 2 至 3 元学费,小小贴补一下老人的生活;交不起学费的,佃介眉照样授业,无一丝简慢。老人一生诲人不倦,“一城名士半门生”,是誉辞,却表达了弟子门生的崇敬之情和社会对佃介眉教书生涯的肯定。

到 1966 年“文革”开始,佃介眉的教书生涯才画上了句号。

三、佃介眉的交游与晚年生活

佃介眉的教育背景、教书生涯,以及他的狷介高蹈的个性,使他远离了一切世间的污秽龌龊,也为他赢得了志趣相投的朋友。

佃介眉嗣父佃月汀交往的王延康、黄霖泽、饶勋等潮城名士,皆于书画艺文有所深究,他们在一起品诗论书,观摩所藏,超尘脱俗,谈吐风雅。这无形中对佃介眉日后的交游圈产生了重要影响。佃介眉还与其中的饶勋(1868–1937)常有诗词唱和[25]。

在同辈朋友中,佃介眉与饶锷交往的记载较多。在《亦是集》中收录了四首与饶锷有关的诗,分别是《和饶钝庵自题莼园移家入新宅韵五章》、《饶钝庵得米仲昭英石砚山为赋二十韵》、《登天啸楼伤亡友钝庵》、《哀钝庵墓》,均作于 30 年代初;《宝籀斋印存》中也收录有他为饶锷所治的印章。

饶锷(1890–1932),字钝钩,一作纯钩,号钝庵。清末“南社”成员,毕业于上海政法学校,曾任《粤南报》主编。长于考据学,于诗词、书画、篆刻亦颇有见地。著有《慈禧宫词》、《饶氏家谱》、《西湖山志》、《王右军年谱》、《法显佛国疏证》(以上于生前成书)、《潮州艺文志》(哲嗣饶宗颐补成)、《潮雅》、《淮南子斠证》、《亲属记补注》、《汉儒学案》(以上为未完成

的书稿)等。

饶氏是当时潮城大富之家,而佃介眉是一介寒士,他们的交往建基于对传统文化艺术和阐扬乡邦文化的同好,以及对彼此艺文成就的欣赏。1932年,饶钝庵得明米万钟十三石斋第五品石,邀沈简子、杨慧甫、金天民、佃介眉、王显诏等共赏,佃介眉为赋二十韵。饶钝庵的莼园别业建成,邀佃介眉往游,并以诗词求和,佃介眉赋韵五首。他在诗中称赞饶钝庵"习性温雅移,博洽群流仰,复工古文辞",称赞他不为物累的超然和孝亲悦慈的孝心,并盛赞其庭园之美、收藏之丰、题咏之富。佃介眉还为饶钝庵新居落成篆联一副:"谢公池馆陶公宅,玉字栏干之字桥",字体如唐时翻刻的峄山碑,笔画圆劲古雅。饶钝庵也尝作《题佃介眉宝籀斋印存》长诗,先叙篆刻源流,继述佃介眉篆刻渊源及成就,最后戏称自己愿意像明末吕晚村举荐黄宗炎一样,为佃介眉的艺术撰文推介,友朋交欢之情跃然纸上。但不幸的是,饶钝庵不久之后病逝,时年仅43岁。佃介眉哀伤已极,连连赋诗表达对老友的悼亡之情。对乡邦文化,两人也各就所长,不遗余力地阐扬。佃介眉有《画人志略》,录潮籍和寓潮能画之人;有《凤城生凤子》记载家乡前贤的艺文成就;对家乡名胜潮州八景更是反复题咏、图画。饶钝庵则为乡邦诗人诗集作序跋,并编撰《西湖山志》,以期增重家乡山水。

在《亦是集》、《宝籀斋印存》等资料中,还记录了佃介眉与蔡莼、戴贞素、石铭吾(慵石翁)、郭餐雪、王师愈(慕韩)、康晓峰(凯庐主人)、王毅君、邱汝滨、胡镇福、黄仲琴、谢建正(宝黄楼主)等人的交往。在这些人中,有诗人、学者、书画家、收藏家。在与朋友们的艺文交往中,佃介眉找到了他们共同认可的地域人文传统和价值观念,交流了艺术心得。交游圈中不少朋友经常往来于潮州与上海、广州等地,一些收藏家如谢建正、方正兄弟还常从上海等地收购书画。与他们交往中,佃介眉的艺术视野扩大了,丰富了。

值得一提的是,佃介眉晚年作为地方前辈名流,交游圈中出现了一些年轻的朋友。这类记载中,最多的莫过于与小自己40岁的蔡狂父的交往。蔡狂父一生业商,是潮安县商会会长、书画家蔡见六(1878-1936)次子,受家庭熏陶,也颇能做得诗词书画。在佃介眉的《亦是集》中有12首诗题为蔡狂父作,《宝籀斋印存》中收录两方为蔡治的印章。佃介眉经常赠书画给蔡狂父,蔡也欣然接受;佃介眉重五生辰,蔡赋诗祝寿;蔡妻亡故,佃介眉赋诗安慰……。论年龄,佃介眉是长辈;论艺术造诣,蔡狂父更是无法与佃介眉相比。但他们的友谊却保持了数十年,且交往密切。除了是艺术同好,更重要的是他们彼此尊重、真情流露。据佃介眉的后人回忆,佃介眉从不以长者自居而轻视年轻人。印证于佃介眉的两首诗《谢十龄李照东惠书》、《赠翰生五岁能书》,以及为晚辈书画家林逸、孙文斌、王兰若、黄文凤、詹安泰、胡天民等所治印章,都可以看到佃介眉对于晚辈的慈爱之情和极尽奖掖的长者风范。佃介眉晚年,经历过丧子之痛、去女之伤、丧偶之哀,饱尝了贫穷的滋味,而最令他扼腕的莫过于世道人心之不古,传统艺文事业的日见凌替,个人艺术追求的不为人所理解。因而他与这些年轻朋友,甚至少年小友的交往,常常成为慰籍他晚年孤独心灵的良方。

佃介眉在晚年几乎没有任何生活来源。他除了依靠长子每月30元的工资奉养——这30元要维持的是一个十几口之家的所有开支——就是偶尔为人书写招牌、对联,甚至墓碑的零星收入,而这毕竟是杯水车薪。在家庭经济极度困难的时候,年逾古稀的佃介眉也曾搬一张

小桌,在街边店铺门口卖字以求果腹。此时所作的《卖字》一诗,读来令人感伤。诗的首句是"家贫墨未贫,此语似欺人"。佃介眉曾于街边为一农妇书"劳动致富"四字于草笠,农妇嫌其字丑,只付了5分钱。"墨贫"至此,谁都会怀疑"家贫墨未贫"是在欺人。第二句"凤阙何人近,龙门我岂亲",古代君子所奉持的"贫贱不能移",这两句诗恐怕是最好的注脚之一。下阕首句"何须穷必去,只要道还真",所坚守的是一个"道"字,只要书道还真,墨贫又何妨。诗的最后两句"独笑能空室,奚能空我身",穷其一生所致力的书画艺文,怎能因家贫徒四壁而舍弃呢!

新中国成立后,佃介眉也曾受到尊重:他曾有幸被汕头地区方明生专员邀请参加潮汕17位老画家的联合展览;他荣幸地成为潮州市政协委员,在困难时期享受午餐供应和每天两块糠饼的特别优待[26];潮州开元寺志书修成、政府重修开元寺都请他赋诗篆印;省市各级展览的组织者也常常索要书画去参展[27]……老人对这一切都心存感激,他赋诗赠画,表达真诚的谢意[28]。他也用因非所长而显得稚拙但十分认真的人物画,表现大跃进、老街新貌,也作过《今日湘桥》、《苍松磐石万古长存》等歌德题材的画;也像许多艺术家一样,真诚地用自己最擅长的隶书写过毛泽东诗词。

但佃介眉始终都不是一个追潮逐浪之人,他的性格、教育背景和现实机缘都造就了他的生活和生存现状,使他长期处于历史选择视野的边缘而默默无闻,艺术成就不为外界所知。对于历史来说,不能不说是一个遗憾——毕竟少了一个可资借鉴的成功例证;但对佃介眉来说,正是这种平静的生活、平稳的心态,才使他数十年如一日,辛勤耕耘于传统艺术这块肥沃的土地上,少受到外界纷繁与喧嚣的干扰,而所得的成果已远远超过了那些声名显赫的"时代画家"。同时他恬淡自甘、相对自闭的性格,也使他规避了一些可能的磨难,争取到更多的时间从事创作。当胡佩衡、钱松岩们为适应新时代的需要而与自己往昔的艺术告别时,当邓散木为争取传统书画篆刻艺术的地位直言上书的时候,佃介眉却在自己静谧的小庭院中,从事着艰辛的传统艺术跋涉。

时代性的悲剧,任何人都无法规避。发生在他晚年的频繁的政治运动、漫长可怕的生计无着,以及个人生活中的不幸,使他感到"世事终茫茫"[29]、"世间多寂寞,何处得同趋"[30]的荒茫感。特别是在80高龄的时候,他目睹了用毕生心力收集的文物、书籍和自己的作品毁于一旦。"物老令人憎,书古尤须斩。同入淤泥中,奈何非菱芡。……指爪在人间,幸为尽遭焰"[31]。老人在诗中欲言又止、欲哭无泪,其中包含着复杂而又不便言明的思想感情。也许正是这种内敛的积郁,促使晚年的佃介眉在面临外部困厄的时候,反而越是执着地沉浸于个人的艺术境界之中。在生命的最后5年,他仍画笔不辍,且发奋著述,整理出诗文稿20余万字、印谱两册。而只有到了弥留之际,这位一向坚强的老人才对被毁的书画文物发出了"都是心血啊"这样凄惨的呻吟。

佃介眉书法初探

佃介眉是一位在传统艺术领域耕耘掘进70余年的艺术家,有着十分全面的修养,诗词、

书法、绘画、篆刻，无不涉及，且都功力深厚，取得相当成就。他一生的创作在经历过文革浩劫之后，所余已十分有限。兹对其略作一检阅。

现存佃介眉晚年自订诗集《亦是集》两卷，共收录其各个时期的诗作456首[32]，其余散见于书画跋中的诗词、韵语，以及同题再咏者，尚未及详记；篆刻方面，其后人佃锐东合乃祖生前自订的《宝籀斋印存》、《印賸》、《印賸续集》，编成《宝籀斋印存》（西泠印社2003年版），共收录印章198方。绘画作品除《潮州好》（16页）、《潮州八景》（8页）、《无形之山》（16页）、《山水册》（8页）、《夏园清课》（10页）、《活色生香》（8页）、《石影》（10页）、《五十年前手躁之作》（14页）等册页外，所见其余公私收藏约26幅。书法见独立成册、成幅、成卷的作品32件，碑刻2处，其余画跋、晚年手订的诗文稿两册，包括《漫痕》和《宝籀斋集》，也都以各种书体手抄而成。

有关佃介眉艺术的评价文字和回忆文章，有饶锷《题佃介眉宝籀斋印存》长诗；曾楚楠所撰《幽咽泉流冰下难——读佃介眉先生诗作断想》、《穷本知变，周秦可肩——读〈宝籀斋印存〉浅识》，分别录在《亦是集》和《宝籀斋印存》两书之中代序；饶宗颐撰《佃介眉先生书画集序》，收录于汕头画院1987年所编《佃介眉书画篆刻选》；罗力生撰《佃介眉书法及其渊源之管见》载1998年文物出版社编《第三届中国书法史论研讨会论文集》；黄梅岑《书画篆刻，称誉乡邦》、郑振强《留与人间翰墨香》；陈拱成《桃李不言，下自成蹊》、佃锐东《教坛艺苑寄深情》、《祖父介眉公传略》，皆收录于油印本《佃介眉先生诞辰百周年纪念册》中。这些文字的作者多与佃介眉有过接触，内容涉及了佃介眉生平与艺术的各个方面，许多评论剀切详实，深中肯綮，为今天的佃介眉研究提供了珍贵的资料。今就所见，对其书法作品作一初步考察。

一、篆书和隶书

佃介眉的书法早期得益于嗣父的指授。从各种书体的基本笔法，到基础的学习路径，佃介眉都得到了最系统、最直观的指导，从而比一般自学者的条件更加得天独厚。尤其是篆书这类古老文字，一般学书者因学力不足而视为畏途。而佃月汀"多年治印，明许氏学"[33]，在长期的收藏鉴赏过程中又征之以实物，古文字知识相当丰富。清傅山曾有："不知篆籀从来，而讲字学书法，皆寐也"。作为书法家、篆刻家，其着眼点又不同于古文字学家——书法家注重的是如何创造性地再现这些古文字在笔线和造型上的丰富韵味。清中期碑学兴起以来，许多书法家都尝试通过摹仿认识甲骨文、金文、古鉨等古文字开拓创作空间。佃月汀也乐此不疲，直到去世那一年卧病在床，才"不复营此"。而此时佃介眉虽然惭愧于尚属"肤受"，实已能承乃父衣钵。他曾在"宝籀斋"印章边跋刊清顾岭诗"治印不知篆，便是门外汉。尤当古籀先，方免死石叹"。说明他深知篆籀古字对治印学书的重要性。

1926年（丙寅）为同邑画家郭餐雪所治白文长方名章，是所见佃介眉最早的篆书作品之一。"餐雪"二字既依《说文》部首的基本构造，再参以先秦钟鼎铭文的天真淳朴。如果抛开他在篆刻时对方寸之间分朱布白的诸多考究，单从书法的角度看，佃介眉此时已注意到笔线起止的丰富变化和单字结构的疏密错落。郭餐雪曾为佃介眉两次长歌题画，佃也画山水持赠餐雪，他们之间有着20多年"淡似秋"的神交。现在这些画作都难以得见，因而这方精心刊

刻的印章就成为他们交谊的唯一物证了。

佃介眉中年的古文字修养已大大超越了乃父的传授。征之于他众多的印章边款,我们可以看到他对三代古器物铭文的广泛关注。如篆刻“介”、“凤”、“潮”等字时,他就征引了商代“师奎父鼎”和“凤尊”上的古体字,并在边跋中加以注明。饶钝庵30年代初在《题佃介眉宝籀斋印存》诗中有“禹鼎汤盘峄山碑,金石款识汲尤勤”之句,也说明了这一点,同时说明佃介眉对秦时刻石《峄山碑》也曾有所汲取。

峄山碑立于秦始皇及二世时期,毁于南北朝。从唐代起,摹写翻刻不绝于缕。现存最好的拓本是宋代根据南唐摹本翻刻的“长安本”,可谓下真迹一等。作为学习秦篆的范本,佃介眉临习《峄山碑》也是绝好津梁。《印存》中许多印章,就运用了笔画圆劲的秦篆字体;1930年为饶锷移家新居篆赠“谢公池馆陶公宅,玉字栏干之字桥”一联,也是秦篆笔法。

作于1933年47岁时的《周虢季子白盘》铭文节录横幅,是目前所见佃介眉中年篆书的代表作。《虢季子白盘》记载周宣王表彰尹吉甫部下虢季子白搏伐猃狁于洛之阳的战功,“字大而体势优美,为宣王以后所未见,当即史书所谓之籀文,或其滥觞。西周书体至此一变。”[34]发现于清道光年间,中间一度“失踪”,民国年间重新发现。目前所见拓本个别字迹已漫漶不清。而佃介眉的这幅临作却字字清晰,笔画起止一丝不苟,除了拓本精善的原因,说明佃介眉对其铭文当作过一番考释功夫。从他所加的按语中更证明了这一点[35]。这段按语,完全是一篇古文字考释文章,足见佃介眉的古文字修养。而做这一番考释功夫的最终目的,则是为再现这段古文字的美感。如上所述,把金文形诸笔端,既为书家开拓了创造空间,又富有巨大的挑战性。每位书家都依据对古文字的认识,用自己的书写习惯进行再创作。所以同是写“虢季子白盘”铭,却往往出现完全不同的趣味。佃介眉此幅不是双钩搨,而是相对自由的摹写,追求书写过程中笔线的力度、变化、转折、韵律,以及结字造型的虚实、疏密、错落、呼应,特别是用笔粗细、方圆的不同,使这段精美的金文,更多体现一种自然书写的天真情态,表现出他对书写大篆的理解和风格追求。

同年秋的篆书联“作圣自克,行道初其”,也是摹古器铭文,因是书联,字型较为规整,但于细微处仍十分注意变化。古器铭文在拓印之后所形成的自然斑驳、漫患处,往往给他很多启示。例如在可能形成封闭型的字中,他往往令其中两笔交界处留出空间,造成“透气”感,而这两笔又似乎是不经意的自然断开;有时又以飞白之笔写出,飞白处也就成了“气孔”。

作于同年的还有一副篆书联:“风翻窗里浪花白,雨压床头云叶青。”本欲用作治印,未篆成而书联成,但笔法一如刀法般化圆为方,使笔如运斤,留下砍斫凿,明显是在追求一种厚重的金石意味。全联字字贴近而字的大小疏密不一,有对比与变化,造成视觉上的张力。

佃介眉晚年的大篆书法,进入人书俱老的澄明化境。“逸农读杜不知杜,奈何游刃亦忘秦。……人言入室非味古,穷尽平生魔道邻。”这诗说的虽是治印,却也可以看作他晚年篆书的自评。如果说他中年篆书强调对细微变化的经营,那么晚年之作就随心所欲而不逾矩,正斜欹侧而有呼应对比,粗服乱头而不失度。79岁时所作篆书立幅“人好刚,我以柔胜之;人用术,我以诚感之;人使气,我以理屈之。”可以视为这类作品的代表,其词义更可引申为他晚年书境的写照——“人”同书,“我”亦是书。

佃介眉一生的书法作品中,包括篆、隶、行、楷、草各体。其中尤以隶书最为人称道,现存作品也最多。他有诗曰:"忆昔每趋庭,辄以古碑示。谓书能两京,高雅无时弊。"[36]说明佃介眉年轻时曾在嗣父的指导下,用力于研习秦汉碑刻。他又有"二十学篆书,三十学草隶"[37]的自述。但其早期作品已佚失,今天能够看到佃介眉最早的隶书,作于30年代即中年时期了。

从现存资料看,他最下功夫学习的是《褒斜道》、《石门颂》和《张迁碑》。

褒斜道刻石,全称《汉鄐君开通褒斜道刻石》,俗称《大开通》。"斜",古通"余",故佃介眉在题识中常写作"褒余"。摩崖书。东汉永平六年刻。方朔评云:"玩其体势,意在以篆为隶,亦由篆变隶之日,浑朴苍劲。"杨守敬跋此碑云"宋晏袤谓书法奇劲,古意有余……余按其字体长短广狭,参差不齐,天然古秀若石纹然,百代而下,无从摩拟,此之谓神品。"[38]

佃介眉学此石的书作,以1933年的"郡守弘平治,史官书大年"对联为代表。采取集《褒斜道》字的形式,线条匀秀,间架清疏,字型平稳,意态简古。他在款题中自谦"腕弱如绵",未能表现出《褒》碑的"长戈大戟"般的力度。佃介眉在《书褒余楹联题词》中,说此埤"隶篆之间,八分是属。快戟长戈,不可绳束。"又说"褒余石刻,高古足式。"称自己"暇日晴窗,我亦一学。",追求"少与之殊,为免云续。"师心而不蹈迹的境界。我们无法从更多作品中证实他的话,但此联秀隽含蓄的风格,可以见出他的这一追求。

石门颂,全称《司隶校尉楗为杨君颂》,亦称《杨孟文颂》。在陕西褒城县东北褒斜谷石门崖壁。东汉建和二年刻。内容是关于汉中太守王升嘉赏司隶校尉杨孟文开凿石门通道之事。此颂洒落自然,纵横劲拔,有汉隶中"草书"之称。清张祖翼跋此碑曰:"三百年来习汉字者不知凡几,竟无学石门颂者,盖其雄厚奔放之气,胆怯者不敢学,力弱者不能学也。"[39]

1929年所作隶书扇面《摹石门颂》,是今所能见到佃介眉中年整段抄录石门颂的惟一作品,此扇在摹拟原拓字型结体的同时,很注意使转的圆融,行笔追求内方外圆的效果;有时又把原拓中一些较长的点划适当缩短,使之与坚韧的长笔形成对比,给整个作品增加了隽逸灵动的特色。1947年所作集字联"大年方邵伯,奏议继宣公",字形更似石门原作,但其行笔方圆兼具,强调了笔线的粗细变化,将刻写的味道转换成了一种更为自由的书写味道。佃介眉以"喜其隽逸,摹其筋骸"说明他对石门铭的摹写取向与态度,这种态度可以用"意临"二字概括。"西安石上校汉隶,北海尊前诵楚辞"、"蛇断兴王路,龙登校尉门"两联,前者有明显的逆锋起笔,回锋收笔的石门颂字特点,以方笔为主,是一种厚重浑朴中而不乏灵动的体貌,后者淡化了逆起起笔、回锋收笔的特点,以圆笔为主,是一种飞扬流畅而不乏平正的体貌。书写者求取的意趣,是随着主观意向的变化而变化的。

张迁碑,全称《汉故穀城长荡阴令张君表颂》。亦称《张迁表》。碑文系为追念故令张迁而作,立于东汉中平三年二月。明王世贞评其书"典雅饶古意",清方朔评为"雄厚朴茂"。清孙退谷评其"方整尔雅,汉石中不多见者。"[40]

张迁碑历来拓本精粗不一,一部拓印精美的善本,常常令得之者"喜而不寐,有着明显的逆锋起笔,回锋收笔的石门颂字特点令人狂舞"。翁方纲曾一年之中三观善本,并有亲往督拓的机会。这种机会是一般书家所没有的。民国四年,上海有正书局据翁方纲题识本出版《明拓汉隶四种》后,这种状况才得以改观。龚心铭在该书跋文的第一句中便有:"张公方碑,汉隶

中最俊整之品。"佃介眉作于1933年癸酉的《摹张公方碑》,题识即用此句;再对照该书,佃介眉在书写时落掉的"焕"字,在本书中确实是模糊难辨。因此,他所依据的极可能是这种"有正版"张迁碑。

前人对碑刻本身的评价,往往成为后世临习者追求的目标。然而金石与书法毕竟存在着因材料工具不同所造成的差异。如果一味摹拟刻石的效果,描头画角;或者一味追求碑刻的金石味,霸悍强硬,而不顾书写时行笔的流畅和使转,也就失去了写碑的本来意义。正是注意到这一点,中年佃介眉更多地把秦汉碑刻作为研究结字构形和笔法变化的样式,作为养成高古沉稳笔性的范本,而不是一味追求对碑书笔画的酷似。从他此期的作品,我们可以看到他的用意所在:结字造型有丰富变化,在笔法上重视书写的特点,篇章结构上追求不齐之齐、自然而然,而不是刻意摹仿。

佃介眉中年时期的隶属与篆书一样,十分注意笔与笔的呼应与开合关系,小处经营推敲,大处注意气势与力度。而到了晚年,一切的苦心经营,都化为自由的书写,自然的流露,作品面目更多,风格更鲜明,情趣也更多样化了。这里将所见佃介眉晚年隶书的风格面貌归纳如下:

其一,有画意的风格。如隶书轴《采桑子•重阳》、《清平乐•会昌》(毛泽东词)的两幅立轴。在这类作品中,多可看到一种画意——或者说对书法作绘画式的观照。即从每个字中提取出点、线(较长笔划)、面(整个字、整幅书)因素,再通过墨的浓淡、干湿,笔的徐疾、滑留,构成富于韵律感。这类作品,应当说是佃介眉晚年融会各门类艺术尤其是书画艺术的结晶。

其二,具有篆书意味的风格。是自书《五述》诗隶书册页,以及手稿中的隶书,更多融会了篆书的写法,内方而外圆。在隶书的平正端庄中参入金文、甲骨文的某些意象,字型变化十分丰富,一派天真冲淡的古风气象。

佃介眉在生命的最后一年完成的《叙古千文》,是集以上两种风格于一的代表作。如同齐白石在生命的最后所画的牡丹一样,这部《叙古千文》是归绚烂于平淡、融人格修养于书风的经典。这里没有了回锋收笔的束缚,笔笔皆是自然送出,毫不修饰;这里没有结构疏密的布置经营;没有大字小字的错落安排,没有了两京碑刻的规摹痕迹,没有躁动的执着心;书写的似乎不是"发明道统,开示德门"的"叙古千文",而是一部"应无所住而生其心"的"金刚经"。书写者,也似乎不是一位垂暮老人,而是一个刚刚出生的婴儿,尚带着那来自天国的飘渺与无垠。

其三,方正瘦硬而有姿致变化的风格。如为开元寺书联"自昔嘉名存古刹,于今盛饰纪当途"。字有大小变化,结体近方而有姿态,笔线瘦劲,如披秋篁、如截金筋,兼率直单纯与坚实持重为一。自俱面目。

其四,烂漫的自由风格。以"天高来雁小,水阔去舟迟"、"一盏寒泉荐秋菊,三更画船穿藕花"、"纯性何所向,信心惟法宗"等为代表的楹联书法,墨饱而锋散,如运巨型毛笔所写,但字型、笔划仍不失控制,一反平时的端庄和持重,显出一种生动活跃的潇洒效果。苏东坡曾说过"天真烂漫是我师",佃介眉的性格虽然不同于苏东坡,但越到晚年越多几分孩童般的"天真",在书法中表现出"天真烂漫"的境界也是不期然而然。

值得一提的是,佃介眉晚年因难得好笔,喜欢把新笔切去一小段,故意弄秃,或干脆用只以旧笔秃锋写隶书和行书。他在二首诗中写道:

笔新字可爱,笔老何人慨。
请问老书家,见秃谁能再?
——《新笔》
莫道而今颖不良,谁知己力已非长。
铅刀一割尚堪用,况是银毫玉管香。
——《毛颖》

诗中有诙谐,有自信,也有老人可爱的自我标榜。事实上,佃介眉晚年仍臂力强健,曾连续书寻丈大字而不稍息。“而今颖不良”是事实,“已力已非长”是虚语;经过“铅刀一割”的笔,一经佃介眉的控制仍能力透纸背,也是事实。隶书《送杜少府之任蜀州》长卷,以及同卷中的行书《送紫岩张先生北伐》,就是这类用秃笔书就的作品。它们在风格上显得雄强、恣纵。

二、行书与楷书

有论者认为佃介眉的行楷书受何绍基、张裕钊的影响颇大。两人是清代后期书坛翘楚,对近现代书法确有相当影响。佃介眉书法对他们有所借鉴吸收,但“世间人貌无相类,风格何须似右军”,他由学习而探索,由临摹而独立,最后创造了自己的风格。特别是晚年的行楷,完全是他个人的面目。

佃介眉一生勤奋,到晚年仍是把笔临池,“小楼日亦费千张”[41]。可惜我们所能见到的行楷作品十分有限,独立成册成幅的仅见楷书《叙古千文》册页、行楷联“念佛方能消宿业,竭诚自可转凡身”、行书《送紫岩张先生北伐》手卷和行书《述史》诗轴等。

佃介眉有诗曰:“腕下老来日益强, 擘窠寻丈任驰张。案头小字平常事, 写到渊源道不僵。”[42] 诗中所说寻丈擘窠书,应该是 1959 年他 73 岁时所书“潮安工业陶厂”巨型楷书,每字约 4.4×2.4 米。他用自制的稻草笔,将每个字写在 24 张《人民日报》粘成的旧报纸上[43]。一位古稀老人手握近两米的竹“笔管”,挥动饱蘸墨水的大捆稻草连续书写巨字,其体力与腕力强健若此,难怪要自夸了。这六个巨楷当时用贝灰制作,嵌在工厂的大烟囱上,由于工厂转产而被毁,原稿也早已消失,我们已无从一睹这可能打破当时记录的超常楷书的风貌。但我们可以想像佃介眉书写这巨字时的雄大豪迈心态。

所书宋人胡寅撰《叙古千文》用的是寸楷。笔法总体从魏碑中出,折笔处谨守楷法的提顿规则,竖划明显较横划粗重,这一点有似常见的唐人写经,但不失魏碑的力度。个别笔画中又参入行书的意味,字型时有攲侧,但不破坏整体的平正感觉。间架开张阔达,疏密有致,与他的隶书一脉相承。其实,佃介眉的这卷《叙古千文》中,笔法笔势变化之丰富,几乎含括了“八法”、“九势”及其衍伸出的“十四法”、“二十四法”、“七十二例法”所列举的名称。但正如他在前述诗中所言“写到渊源道不僵”,此时的佃介眉对这些“古今学书之机栝”已游刃有余,令人发出“清姿博学岭海同钦”[44]的感慨。

行楷联“念佛方能消宿业，竭诚自可转凡身”，作于1950年，124×28厘米。没有上款，当是书以自励的。此联笔势开张，隽健挺拔，竖笔略作反弓，在佃介眉作品中不多见。“业”“身”等字似可见出康有为书的影子，一些字的结体又有些像“瘦金体”——有的论者说佃氏曾受瘦金书影响，大概就是依据这类作品推论的。联语内容反映出佃介眉思想中的某种佛教成份。《亦是集》中多首诗作，如《慧生居士示念阿弥陀奉答》[45]、《病中玩古玉》[46]、《自霖居士皈依图》[47]、《步狂父登开元寺藏经楼韵》[48]等都有类似观念。《祭侣豪居士》[49]中有“卷卷梵音信是舟”，更把佛教作为普渡慈航；《观音大士》[50]中“我礼此尊贤”，简直就是顶礼膜拜了。潮州古寺开元寺重修、寺志修成，曾触发了佃介眉的诗兴，作了《开元十咏》。[51]

佃氏晚年手订诗文稿《漫痕》和《宝籀斋集》，皆用各体书手抄而成，属“案头小字”。在独幅作品较少的情况下，这些手抄诗文稿，就成为集中体现佃介眉晚年行楷书法的珍贵资料。《漫痕》包括潮州内外八景、湖山小景、潮州城门题额、凤城生凤子、莫道地小无尤物等六个部分，皆无纪年。以行楷书小字，隶书大字作标题。在这本诗文集的题记中有“虽漶犹痕，不寻日昏。一方故事，岂异斯论。”是佃介眉乡邦情节的集中体现。落款“八三眉”，说明这册《漫痕》经其晚年校订。前三部分记潮城历史名胜，古迹今况并随感。“潮州内八景”各赋七律一首。诗的内容与作于50年代的《指墨潮州八景》题诗中的字句略有不同；“凤城生凤子”记载清以降潮城书画家、文人学者，甚至官员、能工巧匠近20人，与《宝籀斋集》中“画人志略”稍有重复；“莫道地小无尤物”记五金九龙钟、焦尾古琴等家藏潮中古物。

《宝籀斋集》包括夏园小稿、夏园联话、画人志略等三个部分。只其中一篇有纪年（辛未，公元1931年），余皆无纪年，当是佃介眉晚年整理抄录的中年之作。除后两部分标题用隶书外，余皆为行楷书。字迹清刚隽秀而有姿致，是其晚年行楷书的代表作。

三、草书

现存佃介眉作品中草书较少，只见《千字文》、《归去来辞》两册，而且都是生命的最后二年所作，风格统一。一般用笔圆劲遒韧，神朗意闲，风姿绰约，且不作连绵草。

佃介眉一生学习书法的取向与路径，基本延续清中叶以来的碑学书风。金文、秦汉碑版既是学习时必须临摹的范本，也是提高书学修养、去除柔靡弊病的药石，倾力于篆隶的书家，都会在行草流露出碑学的影响。“二十学篆隶，三十学行草”[52]的佃介眉也是如此。

《归去来辞》书于82岁，《草书千字文》书于83岁。我们虽然可以从中寻见他早年略师王献之的迹象，但更多的是他自然融合隶书修养与个人气质所形成的独特风格。佃介眉书写《归去来辞》，与陶潜乐天知命的心情有所不同。他是个穷愁的知识分子、艺术家，无官可辞，认同的只是平居生活的情趣和对坎坷生命的体悟。此前一年，他的老妻故逝，悲痛之余，作了《继室哀吟三十四首》。在这样的心境中书写具有章法意味、在飞动中透着幽淡之意的《归去来辞》，似乎是在寻找着超脱，倾诉着孤独，抒发着对人世的透解。跳荡中的平淡，曲折中的隐情，传达着老人在人生将尽之境的复杂心态：是凄婉苦痛，是对生命的留恋，是超脱而未得，还是兼而有之呢？

南朝梁周兴嗣所撰《千字文》，是一部流传广泛的蒙学读物，佃介眉从识字起恐怕就烂熟于心了。晚岁再来书写这部儿时读物，把朱熹的跋语也用隶书认真抄录一通，目的是“再形

其驰骤，以附明仲后，呵护寿必。”[8]与《草书归去来辞》相比，此作虽也非连绵草书，但上一字末笔与下一字起笔的呼应顾盼更多，因而看起来流畅自由，一气呵成，笔断意连。那似不经意间的提顿、使转，似无意识的攲侧、呼应，不纵而有直势、非横而有平势的笔意，岂是一味地剑拔弩张，矫揉造作者所能想象得到的！

结　语

佃介眉的书法，尤其是篆隶，较之于清代碑学家工整、端方、流畅的书风，更显得粗拙、斑驳、跌宕、轻松，更体现他的个人情性与修养。他融合碑学的雄强、帖学的清秀，力图创造一种既古朴苍茫、温和宽厚，又俊朗风流、弥漫着远古人文气息的风格。

佃介眉一生偏居潮汕一隅，耳目所及或许有限。如果一定要苛责他，也可以说他的诗词境界不够恢宏，书法面目不够峥嵘，绘画情绪不够激烈，篆刻风格不够乖戾……特别是 20 世纪中国传统艺术遭受西潮冲击，艺术以“新变”为准绳的情境下，佃介眉及其艺术很容易被一句“太古老，不够现代”而被否定。当传统艺术达于一个高度成熟的阶段，再想发展下去，从外部借鉴是一条路；同样，从内部掘进也是一条路。佃介眉集一生致力于传统艺术的研究。他在诗词、绘画、书法、篆刻等门类艺术之间又能融会贯通，相辅相成。因而作品格调高雅，技艺精湛，很好地把握和体现了中国传统艺术的精神。正是佃介眉及其同行者，维系了现代人与传统之间那种血脉联系。我们应当在这样的意义上理解他和他的艺术。

注　释：

① 请参阅饶宗颐先生撰《佃介眉先生书画集·序》，载《佃介眉书画篆刻选》，汕头画院，1987 年 12 月版。

② 见《重建佃氏宗祠纪念集》58 页，佃锐东主编，佃氏宗亲理事会 1994 年编印。

③ 俞樾 (1821–1907)，清学者。字荫甫，号曲园。浙江德清人。30 岁中进士，翰林院为编修、河南学政，后以著书、讲学终其一生。所作笔记，包罗内容宏富。平生所撰各书，后人集为《春在堂全书》，共二百五十卷。

④ 20 世纪 50 年代，广州古籍书店曾派专人与家属联系，要求转让该抄卷而未得，后不幸毁于文革。

⑤ 1967 年《述史》诗中有“课读嗣考严，生慈伤情黯”。

⑥ 在佃介眉晚年的诗作中，常常提及。试举一二。“游刃与分书，中年嗣考染”（《述史》）；“嗣考三分隶，潜名少见世。……忆昔每趋庭，辄以古碑示。谓书能两京，高雅无时弊。”（《镇福属书分隶册页二十帧》）“……嗣考月汀公谕之，复有所作，辄自妄为……”（《五述》跋语）。题画中也常见及，如“先氏有言，同能不如独诣。又曰，众毁不如独尝”。佃月汀临终，曾嘱介眉“余不复营此矣，汝不可弃”。佃介眉“宝籀斋”之得名，亦因他念及“嗣父月汀公喜金石学也”。

⑦ 其晚年诗作“述画”中有句“牢躁好将点划行,行年十五自成形”,有人理解这句诗是说佃介眉在15岁时绘画就已成形,本文更愿意将其作如是解。

⑧ 佃介眉诗《重五生辰》,1969年作。佃介眉生父早逝,此处所言,当指嗣父、生慈。

⑨ 佃介眉《述史》中有“十五始外傅,衣冠务整俨。出入命人随,又恐路上险”句,知其入学时间当在15岁。

⑩ 参见《介眉佃公传略》,佃锐东主编《重建佃氏宗祠纪念集》60页。

⑪ 金山书院1877年由当时的潮州总兵方耀拨款,饬乡绅张廷集在原濂溪祠旧址创办,拥有相当可观的校产。1887年,两广总督张之洞巡视潮州,饬建藏书楼。1894年巡道曾纪渠拨款扩充藏书。金山书院是当时广东著名书院之一,先后指教的有普宁张振华、番禺陈维岳、柯芬、何凌端、南海廖廷相、番禺吴玉臣、嘉应温众和、大埔杨国璋等。金山书院1902年改为潮州中学堂,1903年4月正式立案。

⑫ 前述《述史》又有句“学堂科举更,入选二十忝……执鞭年多五,至今始门掩”,“年多五”,用谐音字,即“廿多五”,知其在金山中学堂时间当为5年。

⑬ 佃介眉就读金山时,嘉应州温仲和任总教习(校长)。越二年仲和卒,继由崔炳炎任监督。学堂设中学正科班、师范讲习班、师范简易班。佃介眉就读时,开设英文及自然科学课程。其家属在“文革”前尚保有其用毛笔书写的作业,字迹工整。惜尽毁于“文革”之炬。

⑭ 清末学堂与书院并置的现象,取代了宋以来官学与书院分庭抗礼的格局。而所谓“书院与学堂,名异而实同者也”,作为一种普遍共识,早在1900年就出现在蔡元培所撰《剡山二戴两书院学约》之中。因此本文也与大多数佃介眉传述者一样,对这一时期的潮州中学堂仍沿用金山书院这一称谓。

⑮ 李弘祺《中国书院学规·序》,邓洪波编著,湖南大学出版社2000年10月版。

⑯ 佃介眉印章语。

⑰ 佃介眉《述史》,参见其诗集《亦是集》102页,广东潮州市群众艺术馆,1997年版。

⑱ 现有的佃介眉是“金山书院的首届毕业生”的说法,至少有两点值得怀疑:一,金山书院当时的体制。如果金山书院当时仍是旧式书院体制,学生便没有所谓期满毕业的之说,而只有金榜题名而功德圆满,或因某种原因离开书院,应名之曰“肄业”,因此“首届毕业生”当是潮州中学堂的“首届毕业生”,非金山书院的首届毕业生。而在现有的《潮汕百科全书》中,1902年改称潮州中学堂后,仍有“肄业生名额……”这样的用法,可见当时虽有期满离校的事实,但无“首届毕业”的提法。二,佃介眉离开书院的原因。佃介眉离开书院的时间,不无巧合地与辛亥革命同年,因而很难排除这一批学生离校与辛亥革命有关的怀疑。因为金山书院的资金来源一直主要由官方拨款,而1911年间应对一连串武装革命的军费已令各地政府自顾不暇,何况拨款助学。另外社会动荡引起学生与家长的不安而离校回家,也是可以想见的常情。虽然没有学校停办的记录,并在不久之后的1913年,金山书院就改称广东省立潮州中学校,而成为名副其实的官办学校,但这中间有相当一批学生离校肄业,也在情理之中。

⑲ 有当时潮州城商界首领邢淑珩与其族人创办,约建于20世纪20年代。
⑳ 佃介眉诗《重五生辰》,1969年作。
㉑ 佃介眉诗《邑侯谢质扑火》。
㉒ 抗战期间,佃介眉因感于时事而作画《佝偻竹》并题诗"身佝节不佝,何物胜人殊。不喜干天日,一生守此娱"。
㉓ 请参阅《佃介眉先生诞辰百周年纪念册》黄梅岑专文。
㉔ 佃介眉《述史》,参见其诗集《亦是集》102页,广东潮州市群众艺术馆,1997年版。
㉕ 《亦是集》收录两首:《和呆翁元旦之作》、《庚午秋日饶翁邀游湖山即景约以绿荫共清话为起句各赋一章并呈餐老》。饶勋曾题佃介眉画"秀逸刚健中而含婀娜。"
㉖ 佃介眉晚年因营养不良而两腿浮肿,糠饼有利于消肿。
㉗ 虽然经常是有去无回。
㉘ 如《亦是集》中收录的《感谢画展诸君眷顾》、《方专员惠诗十七老画家赋句奉谢》、《惠药物赋谢》、《惠金谢文化馆》、《余目疾得翁乐准医师治愈赋谢》等诗。
㉙ 佃介眉诗《述史》。
㉚ 佃介眉诗《代画中人叙怀》。
㉛ 佃介眉诗作《述史》。
㉜ 佃介眉在自序中有"余于丁亥始发言志制作",以61岁作为写诗之始。其实,诗集中收录了不少他中年之作,上述自序可以理解为佃介眉以61岁作为自己诗词成熟之始。
㉝ 见佃介眉手订《宝籀斋印存》跋文。
㉞ 《中国书法大辞典》1034页,"虢季子白盘"条目。香港书谱出版社,广东人民出版社联合出版,1984年版。
㉟ 按语移录如下:"按:武之上作口,从庚;下作爿,当为'用'之半泐,是'庸'字。说文:庸,用也,从用。厭即玁。厭,说文:奎也,一曰地名。口即狁,从允;加口,盖口口之意,与玁之从犬,加厂同也。诗《采薇》口:文王之时,西有昆夷之患,北有猃狁之难。《出车》:往城于方。传方,朔方,近猃狁之地。《六月》序宣王北伐也。"
㊱ 佃介眉诗《镇福属分隶册页二十帧》。
㊲ 印章"学书不成"边款。
㊳ 转引自《中国书法大辞典》1053页,"开通褒斜道刻石"条。香港书谱出版社,广东人民出版社联合出版,1984年版。
㊴ 转引自《中国书法大辞典》1063页,"石门颂"条。香港书谱出版社,广东人民出版社联合出版,1984年版。
㊵ 转引自《中国书法大辞典》1085页,"张迁碑"条。香港书谱出版社,广东人民出版社联合出版,1984年版。
㊶ 《许良琨惠月宫殿纸奉谢》诗,见《亦是集》48页。
㊷ 《写亭林书法探源》88页。
㊸ 参见佃锐东编《佃介眉先生艺术活动年表》未刊稿。

㊹ 前广东省委书记吴南生题佃介眉辞。
㊺ 《亦是集》32 页。
㊻ 《亦是集》33 页。
㊼ 《亦是集》38 页。
㊽ 《亦是集》76 页。
㊾ 《亦是集》91 页。
㊿ 《亦是集》25 页。
51 《亦是集》70-74 页。
52 《亦是集》中《学书不成》一诗,与同名印章边跋内容稍有不同。
53 见《草书千字文》跋语。根据字面意思,佃介眉将这部草书《千字文》附在他用行楷书写的胡寅(字明仲)撰《叙古千文》之后,是希望益寿延年的。这样一篇为“新学小童朝夕讽止”,以求“养正于蒙”的启蒙读物,怎么能具有“呵护寿”的作用,而且还深信为“必”呢。读来颇令人费解。

云雪梅: 深圳何香凝美术馆

春风化雨 金针度人

——麦华三先生书法教育的特色与风格

冼剑民

麦华三先生(1907—1986年)是岭南著名书家和书法教育家,广东番禺人,世居广州。他擅长楷书、行书,尤以小楷最为精绝。麦华三先生从事书法工作七十多年,[①]解放后一直在广州美术学院从事书法教学,是我国高等院校以书法为专业教育的第一人[②]。他教学经验丰富,以教书育人为乐,既有一套成熟的书法理论,又有系统全面的书法论著。凡受麦华三先生教育过的人,无不为他循循善诱的教学方法所吸引,为他真诚待人的师表风范所感动,为他炉火纯青的书法技艺所陶醉。在他的身旁,有一个民间书法学习团体,他们来自不同的行业,从老到幼,陶醉于书坛墨海,孜孜不倦地探讨书艺,以文会友,以友辅仁,成为南国亮丽的文化风景线。麦老师把一生的精力和心血都倾注于书法研究和书法教学之中,桃李遍天下,他留下的书法论著,成为岭南书坛的一份宝贵财富。在同时代的书法家中,麦老师的书法教育成就最为突出。作者在七、八十年代,有幸受教于麦先生门下,现谨就所见所闻的真实史料,对麦华三先生的书法教育作初步的探讨。

一、以修身为本的书法教育

麦老师把书法艺术,看成是人生修养的工夫和服务社会的技能,认为书法应该成为提高人的素质和教养的艺术形式。早在四十年代麦老师就倡导发扬岭南书家的优良传统,把书法艺术作为一种怡情养性和感情交流的方式,他说:"吾粤书家,对于书法修养,其动机纯出于爱好艺术陶冶性情。非以干禄,非以要誉。更不以造成书家自希。其挥洒也,为知己而作,为兴趣而作。"[③]八十年代他一再呼吁:"我们要树立艺术为大众服务的思想,把心灵美和艺术结合起来,才会真正成为艺术家"。[④]

麦老师反对以书法去追名逐利,自我标榜。他常对学生说:如果你们总想着学习书法可以发财致富,这就大错特错了,成功的书家是一种偶然的机遇,是可得而不可求的,即使是把字练好了,万人之中也只有一二人能成名。而成名的书家有很多其他的因素所在,大部分人字虽写得好,但却不一定能成名。所以不要以为学到点东西就自以为了不起,更不要想靠写字去发财,如果抱着发财的心理去学书法,结果会是"饿死老婆,薰臭屋"。他时时提醒青年人不要孤芳自赏,更不要有怀才不遇的心态,总抱怨别人对自己的作品不赏识。他常说"有才的人怎么会不遇呢?世界就需要有才的人,你觉得怀才不遇,只是自己未达到高水平而已,所

以别人还看不上你。”

在麦老师看来,学习书法,说到底就是人的心灵性格再塑造的过程。麦先生常说:许多人不注意书法与人格的关系,其实它和人格是紧密相关的,柳公权“笔正则心正”,他的字铁骨铮铮,是忠臣的风范。颜真卿伟岸大度,宽厚平正,又是忠良之辈,所以他在安禄山叛乱中表现得大义凛然,视死如归。相反如蔡京虽然字写得不差,但其书耸肩缩膊,奸臣的气质依然不改。他认为人品很重要,人品不正,心术不端的人是不可能学好楷书的,所以学书者应从人品修养学起。麦老师有方“书为心画”的闲章,最爱使用,正是他强调人品和书品合一的写真。每用此章的时候,他都会提醒我们:书法是人的气质和神韵的表现,思想修养不高的人很难写出高雅的作品。

麦老师认为艺术家的天职在于关注国家和民族的命运,要把自己的艺术生命报效中华。抗战期间,麦华三来到香港,积极参加爱国人士的文化救亡运动,他力陈广东书家的爱国精神:“吾粤书家,自曲江(张九龄)以来率重气节,其在承平,则直言敢谏,秉正不苟。若李昴英之劾贾似道;海瑞之谏斋醮;陈子壮之忤魏阉;梁元柱之劾魏珰;邓承修、梁鼎芬之劾李鸿章;其最著也。其在乱世:则见危授命,杀身成仁。若马南宝之毁家纾难,血溅榴花;邝湛若之抱琴殉节,碧凝绿绮;陈子壮之惨被肢解,吟诗就义;张家玉之身被百创,赴水殉职;陈邦彦黎遂球力战而死;郑一岳恸血而亡。或则佯狂箕子,义不臣周。如彭竹本自称龙江村獠;陈恭尹自号罗浮布衣;北田五子闭门读书,以及明末诸遗老,大多洁身自好之士也。后如丘逢甲之据台抗日,陈少白、胡汉民、林直勉等之革命,尤为民族吐气。”[5]麦老师以历史上的爱国书家自勉,在民族危难的关头,他把书法艺术作为爱国斗争的武器,积极宣传抗战。

解放后麦老师意气风发,斗志昂扬,冀盼有生之年为弘扬中华书艺多作贡献。他衷心感激新中国对他的厚爱,在广州美术学院任教书法使他如鱼得水。尽管已经名满天下,但他从不自满,始终保持谦虚谨慎,精勤治业的师德风范。他常对人说:旧社会我虽年青力壮,四十出头是人生书法的黄金时代,自己最得意的作品是那时写就的,但很穷困潦倒,解放后国家和人民给了自己很高的名誉和地位,才有今天。所以说才华是属于国家和人民的,不是私有的。他以水仙自比,咏写了《水仙诗》:“履端何幸列群芳,临水窥颜尚素妆,自是人间垂青眼,愿随桃李谢东皇。” [6]这正是他品格清正,不慕虚名的写真,也寄意了他拳拳报国的赤子之情。

朴素廉洁,无私奉献是麦老师的一贯作风。他为人写字,从不计较金钱,从50年代至70年代,除了很少量的求写招牌有润笔之外,麦老师大都是义务为社会写字,从写标语、解说词、题画、题字、写诗、写碑……麦老师有求必应。亲戚、朋友、学生、同事向他求字,总是分文不取,慷慨赠送。我们深知道,麦老师一生十分劳苦,应酬求字、应酬学生,把大部分时间都耗尽了。他的生活却十分简朴,河南破旧的“万简楼”[7]挤住着三代人,每天到访的客人把楼梯踏得摇摇欲坠,学生们济济满堂,把楼阁挤得水泄不通。但麦老师和师母都从无怨言,总是亲切和蔼地接待。他那厚德载物的风采,赢得了人们深深的崇敬。

二、强调基本功的训练

麦老师书法教学的最大特点是强调基本功的训练,一贯主张,学书要从楷书入手,并认为楷书是基础,如果基本功不扎实,很难向高水准迈进。学好了楷书然后再学行书。行书是最实用的书体,一定要写好行书,如果行书写好了就可以进一步学习草书,因为平时我们需以较快的书写速度去记录。麦老师认为“楷如立,行如行,草如走。先要立稳,才可行步,行步稳妥,才能走跑。”故楷书基本功最为重要。“如要学写行书,亦应以楷书为基础,等到楷书的点画基础稳固了,写字时把笔画简一些,笔势流走一些,就成行书。”[8]同时他认为楷书是难度最高的书体,学好了楷书什么字体都容易掌握,这犹如绘画中的素描,素描基础好,画什么画都有了基础。学书法若从行草开始,习惯于潦草就再也学不好楷书了,因此他特别强调楷书基本功的训练。

麦老师认为基本功的训练要循序渐进,书法学习不能贪多,一定要先学好一家,在未学好之前不能换帖。他反对年青人在基本功不过关,就急于追求新风格,开创自己的风貌。他常说:“自我风格的创新是水到渠成的,不是想去创就可以成功。论风格人人皆有,但别人就不承认你,因为水平未达到高度,前人的好东西你还未掌握,怎么能创新呢?”

麦老师总结了一套做楷书基本功的经验,提出“小而精”,“从一个永字开始,通过双勾、单勾、对临、背临、放大、缩小、做到精。”麦老师探索到,从自己的名字做起是一个好方法,因为写得最多是自己的姓名,而且百写不厌,所以送给学生的第一次礼物是他们的名字,让学员从勾摹自己的名字学起。基本功训练从“点、线、面”展开练习,即先写好单个字,再写好一行字,掌握行气,再练好一篇字,掌握章法。麦老师最重视双勾分析,通过双勾,要求学生摸清字的结构形体,内部接榫的位置和深浅。“每字勾百次,由感性认识到理性认识,达到飞跃”。麦老师这种方法在美术学院上课时,并不受大学生的欢迎,他们认为这是把教小孩子的方法向大学生灌输,但麦老师却认为书法是练出来的,太多空论对学生没有益处。即使是大学生,基本功不过关,就得做到过关为止。特别是“文化大革命”期间,麦老师在美术学院受到较大冲击,他感到美院的学生多重画,轻书法,更轻书法基本功的训练,于是把较多的精力投放在社会上的人才培养。因为社会上的学员对麦老师是非常崇敬的,他们登门拜师求学,对老师的话奉为金科玉律,肯做基本功,故成果显著。麦老师不断总结基本功的教学经验,到七十年代中,编写了《基本功顺口溜》,这是全部用朗朗上口的歌诀编成的,这个油印本只在麦老师的学生中流传。以后又把楷书基本功总概为“三层十二级”的方法,层层深入,级级递进,只要真正循着麦老师指引的道路走过来的学员,都深受裨益,学有成效。

麦老师甚至认为基本功对书家也是适用的,既然是书家,基本功则更要坚实,首先在某方面有所突破。他说:“因为人的精力有限,不可能在几个方面齐头并进,即使很有成就的名家,也不是同时就取得多方面的成就的,而是先取得一方面的成就后,再发展其它方面而成为多面手。有志于书画金石的人,最好不要一下子贪多求全,先攻下一门作基础,再及其余。否则,精力分散,枉费年月。”[9]麦老师所指的一门基础,就是把某家字体的基本功做深做透。

麦老师不但这样要求学生,同样也是这样严格要求自己。他曾对我说:“即使是我,如果三个月离开了法帖,写出来的字就会面目全非。”他曾把他双勾《圣教序》的摹本向我们展示,说:“我就是靠做工双钩基本功走过来的,而且是整本字帖地做”。由于书法基本功的熟练,麦老师写起字来得心应手,坐书、立书顺手拈来,皆成妙品。看麦老师写字是极大的享受,他确实进入了庖丁解牛,游刃有余的境界,有时写起字来手舞足蹈,其轻松自如他人莫及。麦老师有许多书法上的绝招,如在单行本上,一行写三行字,用放大镜看,字字都那么端庄完美。任何人写上一幅字给他临摹,他马上可以写得七分相似。问他何故,他说:“基本功做熟了就能生巧,唯手熟已。”记得他在病危前夕,弟子们去中山医学院看望他,在生命弥留之际,他依然叮嘱我们:基本功一定要做下去不单是你们,我还要做基本功,我的楷书还可以通过做基本功进一步提高水平。

三、提倡雅俗共赏的书法艺术

麦老师认为书法是一种教化民众的艺术品,书法艺术如果只成为艺术家的专利品,就失去了它应有的价值。所以书法艺术要在民众社会有它的一席之地,就必须做到雅俗共赏。麦老师这种观点是时代的产物。五六十年代,文艺界掀起了学习毛泽东同志在延安文艺座谈会上的讲话热潮,很强调走与工农兵相结合的道路,麦老师也一直在思考这一问题,努力把书法艺术推向民众。

麦老师一直在探索书法艺术如何熔铸时代风格的问题, 他讲过:“每一个时代都有它的书法特色,汉代重气魄,晋人尚韵致,唐人重法度,宋元追意态,明人讲情趣,清代爱质朴。我们的时代应追求什么风格?我认为应该造就一种“雅俗共赏”的风格,因为我们要走与工农群众相结合的道路。”他常说起书法界对不少书法作品常以“俗气”加以一概否定。其实对“俗”的作品要作具体分析。人们容易把法度严谨的东西称为俗,把它看成拘谨,其实这正是技术上的高难之处。麦老师常说“钟馗易画,美女难绘”,因为画美女一有败笔则不成美女,即使画得再好的美女也会被人称为“媚俗”。不能把大众喜爱的东西一概否定,“俗”常常就是群众喜爱的东西,字写得再好,群众不喜爱,有什么价值?要写出多人喜爱又有品味的作品,就必须做到雅俗共赏。“我的小楷过去是写欧的,追求一丝不苟的完美,后来觉得韵味不够,所以我从欧入王,王羲之的字最有神韵,两者结合就是为了达到雅俗共赏的效果。”麦老师强调自己“墨守二王”,事实上他的字与王体字有较大差别,麦体字明显趋向规整。我曾问过麦老师此事,他是这样回答的:王氏父子是书坛的最高峰,故他终身以此为师法的榜样,但书法艺术贵在创新,即使你写得和王体一模一样,只能成为临摹家。他的创新之处在把大众化的唐楷和王体结合起来,让楷书融入行书的笔意,力求表达一种明媚秀润之美,探索一条雅俗共赏的书法道路。

麦老师“雅俗共赏”论,并非把艺术低俗化处理去迎合民众,而是他70年来心血结晶之所在。麦老师研究书法是上自殷商甲骨、周代钟鼎、秦汉篆隶、汉晋木简,下至唐宋元明清的各家。抗战时在坪石中山大学举办的书法展览中,麦老师把“纵横二百家,上下三千年”的历

代书体一一摹写，无不形神毕俏，令参观者叹为观止。[10]就麦体字的创作而言，融会了多家风格而成，学欧阳询得其严整，学颜真卿得其丰厚，学黄山谷得其险劲，学刘石庵得其秀润，最终以“墨守二王”为归宿。正如麦老师在《麦华三小楷初集·自序》中所言：“麦七十年来，搜集临摹，比较分析，羹墙如见。解放后学习毛主席文艺论著，结合帖刻实际，觉得红旗招展山阴道，羲之面貌一番新。”即把王羲之的风貌，乳写为群众所喜爱的字体。对于书法艺术上的不同流派和不同观点，麦老师坦然回答：在艺术观上不可能大家都一致，因为大家对美的追求是不尽相同的，关键是他创立的这种风格是否已走向成熟和完美。“我的字体现在不必过早地评论，百年以后自有公论。”

麦老师反对怪、乱、狂的东西，他认为：正的东西是最难做到的，但有些人偏偏把难做到的称为俗；歪邪古怪最容易学，却又理直气壮地称之为“脱俗”，没有经过严格训练的字体而名之曰“有书卷气”。其实只要看一看历代著名的书家，哪一个不是从堂堂正正的风格走出来的。当然也有怪字书家，但决不是中国书法的主流。

四、注重书法的应用功能

麦老师十分强调书法的应用功能，他说学习书法主要目的是便于工作和学习，如果和实际应用毫不相干，这样的学习能有多大意义呢？你学了一种字体，但在实际中不能应用，就自然会忘记。因为不可能人人成书家，所以不应该以书家的方法去学习书法。有些老师教人写字要学生从甲骨文练起，理由是中国文字始于甲骨文，这岂不是误人子弟。麦老师并不主张学生什么都不干，整天学写字，他说一定要以工作为主，书法为辅。书法的行头很窄，不是人人可以从中崛起，但把书法练好有利工作和学习。他鼓励我们一定要把楷书和行书学好，它在日常工作中应用最广，王羲之最聪明之处是把楷书和行书作为主攻方向，所以能成为伟大的书家，如果他以篆隶为主，地位便不一样了。

麦老师认为文字是社会交流的工具，书法把文字美化了，增强了它的观赏性，但它仍然离不开交流，所以一定要被人读懂。但有些艺术家，漠视书法的应用功能，写一些谁也看不懂的东西，这其实是艺术的末流。在他编写的《行书规律》中讲到：“行书的方向要面向工农兵，在学用上勿过于草。如达到草书边境时就适可而止。再过便是大草、狂草。它们已受历史淘汰了一千多年，写出来无人识，那就失去了宣传作用。”[11]麦老师指出历史已经将许多繁杂，不切实用的书体淘汰了，才留下今天实用性最强的楷书和行书，许多人不顺历史的潮流而动，偏偏把精力花费在已被历史淘汰的东西，这无异于我们已经习惯了白话文，又重新提倡文言一样，没有这种必要。

由于把应用作为书法教学的重要宗旨，麦老师反对把书法神秘化，贵族化，而主张书法的大众化和普及化。他很反对某些书家学者把书艺的道理讲得玄之又玄，说他们其实是“发誓不给工农兵群众看”。他千方百计地考虑如何用最简明概括的语言表达书法的技法，他认为文字的书写应力求简明美观，只有坚持这一方向才有利于中国文化的发展。如果把文字的书写弄得繁之又繁，无异于加重社会的负担。因此他积极推行简化字，在他编写的书法教材

都着意把“汉字简化方法”编入，这在书法家中是难能可贵的。在教授技法上，更是苦心经营，让学生达到“多、快、好、省”的功效。例如他用“按”“提”“顿”概括了楷书的笔法，再加上“生”“度”“留”就是行书的笔法，非常简明易记。他常常提出一些新的见解与传统书道是背道而驰的。这使我感到非常惊讶，又非常钦佩老师的卓见。例如他说：许多人谈起楷书用笔总强调藏锋下笔，笔笔中锋，其实这是篆书的笔法，楷书的出现正是革新了旧的传统，看看唐人楷书的起笔处都是按笔顺落，何来藏锋？笔笔中锋更不可能，楷书的撇、捺、勾、挑怎么可能是中锋写成的呢？许多人明知这个道理，就是不敢说实话，生怕违背了古人的遗训，这就把笔法复杂和神秘化了。许多人都说写字一笔即过，不能改，说不能改的人，自己却在改，只不过改了你看不出。当然下笔如神故然最好，但如果有错为什么不能改，关键是改得好与坏。我曾问麦老师：古人常说小字要疏朗，大字要紧密，何故？他回答说：古人未必正确。比喻开门，何必人开一门，狗开一门。这些艺术观反映了麦老师实事求是的作风和科学的探索精神。

五、言传身教，诲人不倦

麦老师 18 岁已开馆授徒，以后又就读于广州大学文学院教育系，毕业后留校任教，解放后一直在广州美术学院任职副教授，终生从事书法教育。这种不寻常的经历，使他集传统私塾教育、现代教育、书法艺术教育于一体，成为当之无愧的书法教育家。

“寓教于乐”是麦老师的真性。“文化大革命”中，学术权威个个被整挨斗，但麦老师还有一班学生对他无比崇敬，社会上登门拜师者络绎不绝，这使麦老深受鼓舞。麦老师教学生是十分无私的，他本着有教无类的原则，只要真诚热爱书法的人，他都愿收为徒，跟随老师多年，我们未交过一分钱的学费。麦老师誊印了许多教材，其中有《书法基本功》、《行书规律》、《书法教学大纲》、《毛主席诗词三十七首》楷行书、《诗韵新编》以及各式各样的宫格范字，都是分文不取地送给学生学习。如果说书法艺术是麦老师的第一生命，书法教育则是他欢乐的源泉。越多学生观赏他挥毫，他越有激情，越多学生听他讲课，他越有兴致。

注重言传身教是麦老的教学特色。他门下的一群弟子每次登门求教，先生如果正在创作，大家都不吭声，专心看老师挥毫，直到老师把字写完才和他交谈。麦老师让我们多看他写字，尤其要看清楚他是怎能样通过按、提、顿完成每一笔画。他常说：过去人们学字，只对着字帖学，究竟字帖的笔画是怎样形成的，只能猜测，你们不同，有老师示范，书法学习少不了身教，一定要从看中获得真功夫。麦老师还提醒我们，学一家的字不但要从形体去掌握，还要从人的性格，气质去把握，了解到老师的特点，才能体会到他的笔墨情性。

入室子弟唯一为老师服务的是抄写笔记，抄文稿，麦老师要我们在抄写中学习，在抄写中提高，谁抄得最多，抄得漂亮，必然获得老师的赞许，老师嘉奖的办法是赠送墨宝，虽然小小一帧，亦足令弟子们如获至宝。老师坦言相告，这是教学相长，帮老师做得愈多，你的进步就愈大。麦老师满架子的笔记，大部分是弟子们所抄录。弟子们也以多为老师抄写而自豪，故师生融洽，胜似父子。

麦老师注重评教评学，分析每个学生的作品，有时让学生先发表意见，最后他作总结。老



师每次写好的作品,都把它挂在墙上,让大家品评。他很懂学生心理,我们每次呈交的作业,不管写得怎样,老师总说很好,有进步。他首先鼓励我们学习的信心,从中找些优点,再一字一笔指出不足,然后他亲为改正,让学生明白怎样写才正确。他常说要在高水平的作品中指出不足,要在低水平的作品中找到优点,最终要懂得怎样把不正确的改为正确。

老师非凡的魅力在于他对学生的真诚与爱护,他把自己的家当成课堂,把学生当成自己的孩子,毫无保留地把自己的心得经验传授学生,把时间、金钱、精力花费在学生身上,从不向学生索取。听麦老师讲课,弟子们如坐春风雨露之中,老师精通文史,讲课善于引经据典,穿插一些诗词歌赋,他不乏风趣幽默,又善用简明显浅的例子去说明深刻的问题。麦老师尊重学生,常常有学生远道而来,刚逢老师正要外出,他总是先把自己的事搁下,评讲完学生的作业再走。和老师在一起大家都觉得很愉快,总舍不得离开"万简楼"。

经过麦华三先生多年的辛勤浇灌,大批的书法人材被培养起来,其中不少学有所成的弟子已走上了书法教育的岗位。麦老师在《麦华三小楷初集》中写过一首诗:"净几明窗七十春,千年上下觅薪传,朝中万派唯羲献,获得金针度与人。"这首诗正是麦先生终生探研书艺,培育后人的真实写照。

1986 年麦华生先生因患直肠癌逝世了,当时的广州殡仪馆,前来吊唁的人流不绝,白花遍地,雪片般的挽联和悼词挂满了追悼会的大厅,宛若浩然肃穆的书法展览馆。殡仪馆的工作人员谈起他们在馆工作多年,从来未见过这样众多的人群,这样感动人的场面,这样奇特的书翰吊唁活动。"桃李不言,下自成蹊",麦华三先生被人们深深地怀念和敬仰,除了他精湛的书法艺术,更是他那崇高的师德风范。

注　释:

① 麦老师小时候已是一个书法神童,十八岁开教馆授徒,其师李泽南是一个著名的书法家。麦老师终年 79 岁。故从事书艺有 70 多年。

② 解放初期,书法教育没有设专业书法教师,从事书法教育者,多为兼职,在高等院校甚少有书法专业课。据麦华三先生所说,他是全国最早的,唯一以书法为专业的高校教师。

③ 麦华三《岭南书法丛谈》,载《广东文物》,上海书店出版社,1990 年,第 80 页。

④ 陆锡安《一位老书法家的话——麦华三谈学书治学》载于《书法报》1986 年 9 月 10 日。

⑤ 麦华三《岭南书法丛谈》,载《广东文物》,上海书店出版社,1990 年,第 80 页。

⑥ 此诗过去题写在麦老师的旧居的楼阁,是水仙花题诗,麦老师很喜爱这首诗,常书赠友人。

⑦ "万简楼"是麦老师自题家居之号,它有两重含义,首先是指他生平看过万支出土汉简,这是人生一大乐事,另外是指家居万事从简,故称"万简楼"。

⑧ 麦华三《历代书法讲座》,香港上海书局,1974 年,第 170 页。

⑨ 陆锡安《一位老书法家的话——麦华三谈学书治学》,载《书法报》1986 年 9 月 10 日。

⑩ 麦华三《历代书法讲座》,《曾金澄序言》,香港上海书局,1974 年,第 2 页。

⑪ 麦华三《行书规律》油印本,第 4 页。

冼剑民:暨南大学历史系

曾克耑先生的书法艺术

李润桓

诗人、书法家曾克耑先生(1900—1975)是福建闽侯人，生于四川，故字履川，号颂橘。族裔为曾南丰先生徙闽支属，故世代书香。①上代有以诗名者。先生编纂《曾氏十二世诗略》及《通州范氏十二世诗略》，并为海内两大诗世家②，以光先德。曾先生始庭训，以祖父伯厚公为多。及冠赴京，受学于桐城吴挚甫哲嗣吴闿生(北江)先生之门，学诗、古文辞。与贺培新(孔才)、潘伯鹰(凫公)、吴兆璜(稚鹤)、方东(障川)等并为高弟。曾先生早以诗、古文著，复从游于诗坛前辈陈衍(石遗)、陈三立(散原)二先生，以故所获益深。

曾先生既长于计文，并卒业于北京财政商业专门学校，以次应聘于工商部、实业部、铁道部、中央银行秘书处、人事处副处长。③并教授于上海暨南大学及香港新亚书院、香港中文大学。

关于早年学书

关于曾先生早岁学书，据曾先生自述有如下的一段记载：

> 我自小便生长四川成都，祖父、父亲都教我写字，但所学的不过殿体书、翰林诸公所翻版的九成宫。我少时笔力颇劲挺，曾因此得著祖父和父亲的奖励。到了北京以后，进了学校，认识了朋友，这才知道所谓魏碑，所谓汉隶，但还不知道褚河南。有一天，在某公寓一个客房壁缝里，看见一副对联，写得十分漂亮，好似天仙化人，回来之后，就去找他娘家，才知道这是褚河南体。这便是我学褚书的经过。但不能不归功于这位山木先生的启示。④

由此可知先生早岁学书的情况。就中有一点可以注意补充的是：曾先生学殿体书，翰林诸公所翻版的《九成宫》，这可以说是清末读书人学书的普遍情况，不是欧体便是颜体的。在到北京后知道魏碑、汉隶，其后是褚河南，这是眼界大开，广加涉猎以且的事。⑤至于草书则是缘自家学。在先生的另一段记述：

> 我祖父草字学怀素，晚年住北京，我幼年却在成都。我祖父写家信都是写草字。我因为好奇，且小孩富于摹仿性，寄去的信，也是草字连篇。可怜我那时那里懂得如何的写草字，不过胡草乱草而已。以为这一下子可得到我祖父的奖评。那知道却碰


曾克耑先生(56岁)


曾克耑先生字课(1961)


《颂橘庐诗存》、《颂橘庐文存》书影(1947)

了一个大钉子!我祖父写回信时很严厉的教训说:小孩子楷书没有写好,那里可以写草字?并且草字也有章法,不能在纸上打圈打滚这样草的。我得到这个教训,字还是要草,便到处找草字帖来学,不过无法的使他有法罢了。

我二十岁到了北京,见了祖父。他老人家劈头就给我一个棒喝,说道:"你喜欢写草字,是不是叫别人不懂,才算你的本领呢?我以为字写得叫人看不懂,不算本领,要诗做来叫人看不懂,那才算本领。"我是一倔强的孩子,当时便问道:"什么人的诗好到叫人不懂呢?"我祖父不慌不忙在书架上取了一散原精舍诗给我,并且说道:"只有我同年散原先生的诗,便是一般人看不懂的好诗,但如果能看懂了,便知到这是近代的惟一诗人,不能有第二个的。你拿去好好看罢!"⑥

从字里行间可见先生草书,受他的祖父影响很大,怀素的学习很早便开始了。先生流传的书迹,其中大草书札横幅手卷,占了很大的比率,可知不是偶然的。至于先生的诗学,陈散原先生是他的第一个启蒙老师。⑦这里不说了。换句话说来,20来岁的小伙子,从自己家庭的教育与及爱好,对书法已逐渐摸出门路来。⑧

与沈尹默先生交往

据曾先生的自述,先生毕业以后,1925年开始,在北京任事至1927年间。1928年还蜀就婚,秋赴南京。1928年复任职于南京。至1933年,并教授于上海国立暨南大学。⑨1939年时年40⑩,旅重庆,始与沈尹默先生相识。(据诗本事注云:"尹默、沈尹默浙江吴兴人,北京大学教授,工诗词书法、吾识之于行都。)⑪曾先生与沈尹墨相交始末虽未得其详,从往还诗篇所见,多在书艺,盖有同嗜好焉。⑫据曾先生《颂橘庐诗存》编次先后:

卷第十一：《答尹默先生》

　　《再答尹默先生•叠前均》

　　《尹默先生有诗勗儿子永闳永闿•次均奉答》

卷第十二：《与尹默论书•十八叠均》

卷第十三：《谢尹默先生书橘颂•三叠均》

卷第十四：《简尹默先生•叠前均》

卷第十五：《尹默大壮二公鏖唱不已，因用其均奉贺》

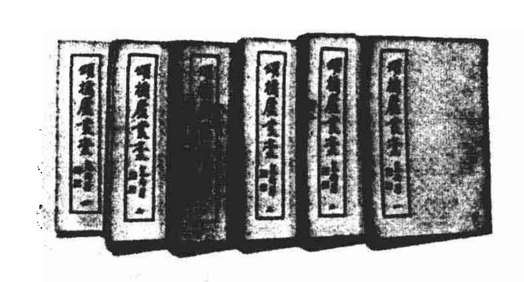
总共七首由1939至1943跨越五年。[13]又据陈声聪《回忆潘伯鹰先生》一文提及“1945年春夏间，我在贵阳曾约尹默、大壮、履川、伯鹰举办五人书法展览。揭幕时，适逢日军攻陷桂林，进入独山，贵阳震动云云。”并知曾有联展。[14]

现且按年将诗篇叙说如次：

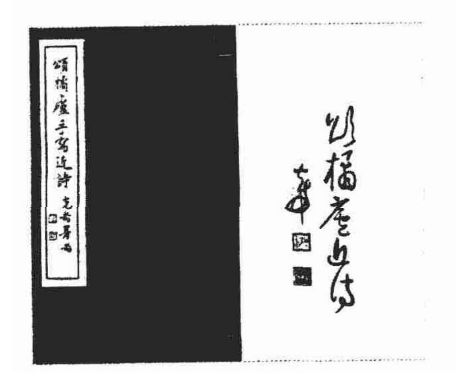
1939年：

《答尹默先生》：

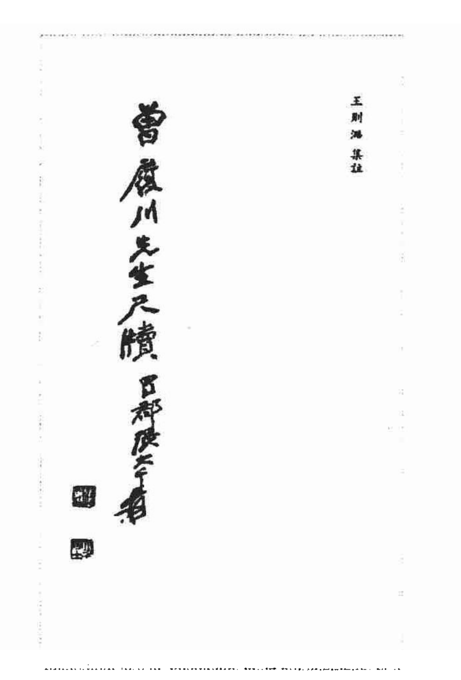
涂抹虽未工，颇亦识流变。
一艺事至微，所期造至善。
篆籀原遽初，隶真递相禅。
神理自绵绵，论骨宁计面。
登善天人姿，刚健出幽茜。
礼器龙藏间，铸镕一手办。
藏真法门后，坡讥何太谩。
天纵起衰才，龙蛇脱羁绊。
私意植两宗，篆分为之幹。
敛肆极草真，庶几存一线。
沈忧䇑孤胸，败管击疲腕。
惰废遂至今，几华疾飞电。
嗟哉东吴精，含毫剑徐按。
余沈幸我分，誓当染千绢。
恐此复未能，隐几欲焚砚。[15]



《颂橘庐丛稿》书影（1961）



《颂橘庐手写近诗》书影（1970）



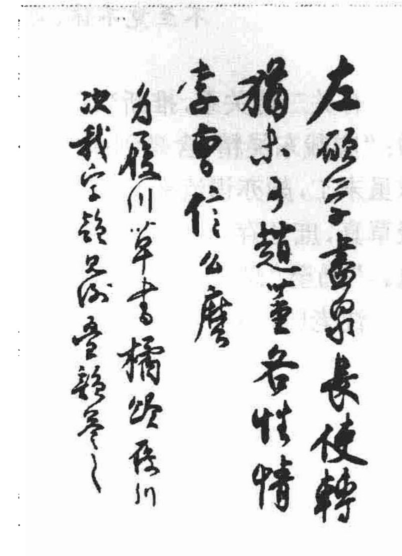
《曾履川（克耑）先生尺牍》书影（1978）

《再答尹默先生•叠前均》:

遐庵一世豪,墨戏极纵变。
尝观吾枕褚,贻札独称善。
顾谓登善作,汉分实代禅。
朴茂出嫏嬛,子试开生面。
凫公书家流,厥书绝芳茜。
谓我笔力雄,能事无不办。
胡不日临池,坐为嵇性谩。
二子意则劬,尘鞅苦吾绊。
安能一摆落,放笔树骨干。
金针虽度与,辛苦日压线。
偶思吐厥奇,神鬼啼入腕。
哲匠今传师,目光烂岩电。
飘忽识吾真,细筋若可按。
昭兹相期诚,新篇妙黄绢。
束帛苟不书,惭负龙尾砚。[16]

二诗盖和答沈老《劝履川学书》一诗者,沈诗云:

二王法一新,欧虞极其变。
继志干蠢才,卓尔唯登善。
遂立唐规模,犹承汉让禅。
当时姜薛俦,仅窥登善面。
气骨输高腴,风华恣轻茜。
栖梧文畅碑,差堪点俗眼。
若无颜平原,此事谁取辨。
瘦金度金鋮,意佳笔则谩。
海岳有大志,仍为李邕绊。
退谷矜取神,邈遗何由见。
尔后更无人,赵秦非妙选。
描十失八九,才长逾鞲线。
桀桀曾公子,风力出强腕。
平时不作书,落笔如流电。
欲畅褚宗风,精意入提按。
净几明窗底,为我费东绢。



沈尹默先生答赠曾克耑先生墨迹

序
往余居南京既集貲為吾友喬君大壯刻
詩詞於成都而印蛻搜集未備吾宗紹杰
嘗語余吾與蔣君峻齋皆從壯翁學金石
刻翁為予治印獨多異日[illegible]布其刻石吾
二人當盡其力余曰諾既而吾與峻齋先
後來上海余數以理董之事促峻齋峻齋
以迫職守未及為余恐其久而散落也閒

曾克耑先生楷书《乔大壮印蜕》序(1950)

不至竟不休，毋轻弃笔砚。

有关三诗关系，推断当日二老相会，于书法均有同好，并均著意于褚书。沈老或有书迹相赠："嗟哉东吴精，含毫剑徐按。余沈幸我分，誓当染千绢。"故曾先生有诗答沈老概然以："涂抹虽未工，颇亦识流变。一艺事至微，所期造至善。"……私意植两宗，篆分为之干。""歙肆极草真，庶几存一线"，惟困于工作心境"沈忧薶孤胸，败管击疲腕。惰废遂至今，岁华疾飞电。"乃至"恐互复末能，隐几欲焚砚。"

沈老即以《劝履川学书》勉之，末云：

桀桀曾公子，风力出强腕。
平时不作书，落笔如流电。
欲畅褚家风，精意入提按。
净几明窗底，为我费东绢。
不至竟不休，毋轻弃笔砚。

曾先生再报《再答尹默先生叠前均》，其中引述"遐庵一世豪，墨戏极纵变。尝观吾杌褚，贻札独称善。顾谓登善作，汉分实代禅。朴茂出婀娜，子试开生面。""凫公书家流，厥书绝芳菁。谓我笔力雄，能事无不办。胡不日临池，坐为嵇性谩。"说明长辈同门亦早见赏，并加勗勉："二子意由劬，尘鞅苦吾绊。"今日沈老见爱："哲匠今传师，目光烂严电。飘忽识吾真，细筋若可按。""昭兹相期诚，新篇妙黄绢。束帛苟不书，惭负龙尾砚。"当自努力希望终不负沈老厚望。

此外，是年沈氏有诗赠曾先生二子，曾先生复答谢。当是往还宴请，沈老题赠，曾先生和答。

沈老诗《观履川家二童子作大字因赠》云：

曾家两童生马驹，千里无事范驰驱。
睛光炯炯照坐隅。发漆肌理玉不如。
应对宾客诗课余，相从学作擘窠书。
落笔瞿然惊老夫，兄固从容弟更都。
行墨不疾复不徐，已能不为字作奴。
千载书法贵心摹，追胜宛如追逃逋。
尤贵多师毋暖姝，小大由之绝牵拘。
此虽艺耳胜樗蒲，亦可养性习勤劬。
切莫但作心眼娱。[18]

曾先生答诗《尹默先生有诗勗儿子永闳永闿•次均奉答》云：

騂突决骤追龙驹,奔轶纵荡天所驱。
宁能服驯坐屋隅?咿唔姬孔老生如。
静虚居士出绪余,汉分教杌荡阴书。
涂抹往往惊士夫!战时逃劫奔行都。
傅师笔法抗薛徐,时闻写论付官奴。
小几高阁穷探摹,新篇逸气追林逋。
翩然惊起林下姝,游天戏海脱挛拘。
裳裂荷兮衣被蒲,诱勖稚子意何劬。
答诗一笑相嬉娱。[19]

盖其时曾先生二子永闳、永闿年幼,随同门至友吴稚鹤先生学汉隶《张迁》等碑。沈老勖以“尤贵多师”“绝牵拘”可以“养性”“勤劬[20]。”

1940年曾先生复有《与尹默论书•十八叠均》,对于沈老书法、诗歌,殊为倾倒。诗云:

素师种蕉满禅寺,淋漓画壁龙蛇字。
河南窈窕林下风。逸态幽姿疑与异。
贞石吾欲镵峨岷,摹此二妙光阛阓。
渊默真看郁飞动,纵荡自合归雅驯。
艺通于道照千载,授受渊源历历在。
周金典重汉分横,导河积石应到海。
逸气佳书顷识卿,傅师家法一时惊。
更饶秀句寰区满,声谱休文绝代名。[21]

1941年曾先生求沈老为书《楚辞、橘颂》,有诗致谢,即《谢尹默先生书橘颂•三叠均》诗云:

沈郎非瘦腰,论书独许我。
五言千明珠,字字光璀瑳。
河南唐书宗,刚健极婀娜。
看君发厥奇,劲腕出强笴。
嘉树颂后皇,独立记吾颇。
挂壁腾龙蛇,董赵伏道左。
平生志飞动,百念无一可。
墨海从君探,书成欲作麽。[22]

沈老亦作诗答之:《为履川草书〈橘颂〉,履川次“我”字韵见谢,叠韵答之》,诗云:

世人多解书,工书何必我?
笔雨骤纷披,墨云舒灿瑳。
兴殊有乖合,力均无健娜。
直河散曲流,动弦发静笴。
草圣于焉成,最能觉子颇。
此事乃推吾,吁嗟言何左。
愿学尽众长,使转犹未可。
赵董各性情,李曹信么麽。[23]

二老互相推许谦让。

1942年,曾先生复有诗《简尹默先生•叠前均》,当亦招饮酬唱。诗云:



曾克耑先生隶书“新亚书院”刻石

沈侯何洒落,温语破余寒。
敛瞑蓝舆下,浇愁茗椀宽。
冥心闻蚁斗,飞腕恣鹏抟。
草草无兼味,先生苜蓿盘。[24]

1942—1943,复有《尹默、大壮二公尘唱不已,因用其均奉贺》,诗云:

郁郁高楼宛宛阴,柏台鏖句味重寻。
江神誓在余沈璧,山鬼呼来合铸金。
白袷一春无绮思,朱絃三叹有遗音。
凭栏久断吟呻兴,一往难禁见猎心。

当是友朋相聚酬唱之作。曾先生诗存與沈老相关诗七首叙说如上。

教学香江



曾克耑先生篆书刘尧夫墓誌铭

回顾曾先生书学,除因祖父影响,喜爱草书,及限于当时习尚,始以馆阁翰林书风。在北京从学期间,友朋的切磋,如同门潘伯鹰、吴稚鹤等均好书、善书,以故眼界大开,亦受魏碑洗礼,并习汉分、篆字。及至在重庆与

沈尹默先生相识,更坚定他在书法上的钻研与探求。有一点可以说明的是沈尹默先生、于右任先生、曾先生他们三位都曾用力在魏碑上(沈于两位应该更多些),而最后结果,沈先生集中在二王、虞褚、苏米。于老志在草书,尤醉心于怀素小草《千文》,曾先生因赵山木先生褚书影响而追摹虞褚,特别对褚书有更大偏好,草书则是大草怀素《千文》与《自叙》。对于魏碑的粗野一路,他们有意的远离并且作出修正。似乎有意重建晋唐的遣范,迈向沈郁灵动、雍容典雅的方向。

曾先生50来港后,始全力发挥所学。以诗古文辞执教新亚书院中文系,自新亚书院创设艺术专修科,及后成立艺术系,先生即肩负书法课程的创设与筹划,成为最早的大学书法课程。在四年制的学系里依次序分授隶书、楷书、篆书、草书四体,包括汉碑摩崖/庙堂、唐碑/魏碑、金文/小篆、今草/狂草,并旁及书法源流、碑帖之介绍。研习范本则较多在《张迁》、《石门》、《礼器》、《乙瑛》,《醴泉铭》、《皇甫府君》、《孔子庙堂碑》、《雁塔圣教序》、《盂鼎》、《散盘》、《毛公鼎》、智永《千文》、孙过庭《书谱》、怀素《自叙》……等,务使学者有较全面的认识及了解。对于书艺的推介,先生著实不遗余力,曾公开演讲书法艺术,撰写有关书法艺术文字,其中收入《颂橘庐丛稿》的即有五篇:

1.《近代书家述评》[26]

2.《中国的书法》[27]

3.《我来谈写字》[28]

4.《五十年来影印碑帖谈》[29]

5.《真行草墨迹及石刻影印述略》[30]

此外,有《记盂鼎》、《褚河南阴符经的真伪问题》……等,对于近世书坛评述及书艺的意义与价值、学书的方法、碑刻名迹出版与优劣,都涵括在其中。对于自晚清以来书法艺术的发展给予一个清晰的介绍,确实尽了承前启后的责任。至于曾先生的书法创作,正如他自己所说:“私意植两宗,篆分为之幹。歙肆极草真,庶几存一线。”[31]特别在楷书和草书方面的发展,写出了婥约婀娜的虞褚体与纵逸多变的大草。这里我且引述曾先生的一段记述:

> 在四川时,赵先生(赵熙)见了我写的褚体字的时候,便写信奖许我书法的“灵劲”,……我后来又作草书与他通信,他复我的信上面说:“君于藏真,已得其纵,如得其敛,则五百年一人矣”这是何等期许而勉励的话![32]

在楷书、草书的成就曾先生是满意的。[33]近今百年间的书坛,曾先生的确建立了自己的书风,也占一席位。至于篆隶方面,曾先生著力相对较少。他对朴厚的《张迁》特别钟情,对金文散盘也特别的爱好。当然,他还喜爱汉分的《礼器》、《石门》,金文的盂鼎、毛公鼎。至于小篆,因为没有好的范本(《瑯玡》太残,《峄山》翻刻,李阳冰诸刻多不成面目),所以专注学习,但是在他撰写的碑额、墓志铭盖,还是相当“在行”的。

五篇讨论书法文字

在五篇评讨论书法文字中，《近代书家述评》一文，就已故书家中，曾先生选择了二十位合乎沈尹默先生所谓的书家，“就是指一般一生对于书法用功，到后来成了家数的人们。”[34]其中包括沈子培(沈曾植)；郑苏戡(郑孝胥)；李梅盦(李瑞清)、曾农髯(曾熙)；康长素(康有为)；林宗孟(林长民)；陈弢庵(陈宝琛)、宝瑞臣(宝熙)；赵山木(赵世骏)、秦宥衡(秦树声)；顾印伯(顾愚)、赵尧生(赵熙)；李星冶；丁佛言；梁节庵(梁鼎芬)，共11节，合共15人。其中沈子培被誉为融碑入帖，行书最好；丁佛言是写大篆最好的；康南海腕弱而好作态；陈宝琛局促如辕下驹；郑孝胥七宝楼台拆下不成片段，[35]对他们有相当深入的看法。

至于《中国的书法》，曾先生着意的推介“在中国人看来，字不仅是一种艺术，并是代表一个人学问、品节、抱负、气概的东西”，所以“我们负有传播文化使命的人，不能不加以提倡。”以为写字的好处有四点：

第一、是为消遣打算，我们应该学字。

第二、是为养性打算，我们应该学字。

第三、为谋生打算，我们应该学字。

第四、为寿世打算，我们应该学字。

至于如何学写字，曾先生以为有两条路走：

第一条路是为应用而写字的，先从楷书入手，然后再学行书。

第二条路是从根本上来学字的，先从汉隶入手，然后再学行楷。如果再学高一点的，那只有大篆入手。

不管你走的是那一条路，而所选碑帖的主要标准是要那字体具有“方”“直”“朴”“劲”四个条件。开始写字，如果不能写得笔笔平直，字字方正，那以后便什么都不能学了。底子打好，然后可以多就其性之所近去学。

在《中国的书法》一文，曾先生并反对“乡愿型的殿体书”及屏斥“流氓型的北魏字”。他的说法是：

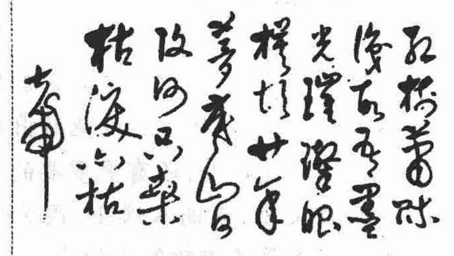
> 我们知道鼎甲翰林公所写的“殿体书”、“馆阁体”乃是书坛的蟊贼，在真正书家是看不起这些太史公的书法的。为什么叫作馆阁体呢？

曾克耑先生隶书临《张迁碑》(1996)

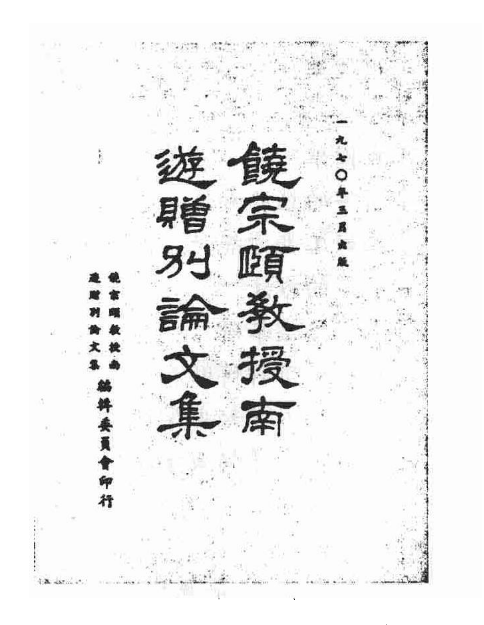
曾克耑先生楷书　语

就是因为写得太过工整,太没有生气,太不能表现个性,不过一种敲门砖的工具而已;不过一种字匠的描摹而已。近几十年的字学衰败,多半是中了馆阁体的毒。所以一般市上所卖的成亲王、黄自元、陆润庠这些翻版殿体书的字模,不知害死了多少中国写字天才的儿童!我上面所引沈尹默先生用十年洗黄自元的话,不是一个剀切的证明么?

因为殿体书的过于整齐没有生气,所以在清初有志的书家,想另走一条路来纠正这毛病。但如郑板桥、金冬心这班人自人作古、非隶非楷,也并没有成了气候。到了包慎伯和康更生他们更进一步的改进,也想纠正殿体书和改革派的毛病。他们凭藉北碑出土一天多似一天的原故,所以包氏便写了一部《艺舟双楫》,康氏也跟着写了一部《广艺舟双楫》来提倡北碑,要想打倒唐人字。但他们提倡了许多年,自己也确实用过工夫,但何子贞对包氏有批评"他对于横平竖直,都未曾弄好,知道他是对于北碑未曾得着精意所在的啊!""康氏的字更是野狐禅,想学《石门铭》的圆笔,而力量太弱,所以弄得十分难看。包氏专门用侧锋在纸上打滚,那里可以要得!提倡的人成绩不过如此,而几十年来学北碑的人们我敢大胆的说,除了沈寐叟一个人外,简直没有一个成功的。不是弄得剑拔弩张、面目十分狰狞,便是板滞得像死牛一样,这还那里要得。""本来北碑是由汉分转为唐楷一个阶段,也等于齐梁新体诗,由古体转到今体一样的过程。当然有他说变期间的朴茂奇峭的美。但真正来讲,还是未成熟的作品。有人公然说像北碑那样的方整如刀斩斧切一般。这绝对不是写得出的,而是工人用刀在石上刻的,这也是一个理由。"



曾克耑先生草书七绝一首



饶宗颐教授南游赠别论文集书影(1970):曾克耑先生隶书题字

我可以概括的说,如果字写得有根柢,参点北碑意味,是可以一新面目的,如何子贞之参《张黑女》;近人如郑海藏

晚处楷书棱角尽泯；赵香宋的楷书用赵法而参以二张，便觉古艳幽峭，就是最好的例子。如果一开始便学龙门二十品，那真要变成凶神恶煞了。

康先生写《广艺舟双楫》，对于汉隶不敢攻击，而对于唐人字，便有“卑唐”的专篇。他因提倡北碑，所以大力攻击唐人。殊不知唐代有书家，多半从北碑出来。欧字的刀斩斧切的地方，不是北碑是什么？不过北碑是未成熟的，所以写来东倒西歪，笔画忽长忽短。而欧字却是成熟的北碑，所以不止用笔锋利，而结体尤其方整。我们与其学未成熟的北碑，那就不如学已成熟的欧书了。唐代书家是可以轻易被人所卑视的么？如果真正要卑视的话，却只有殿体书的学唐人是可卑的。但是一班骂滥秀才，是和孔二先生无关的；骂野和尚是与释迦牟尼无关的啊！

此外，曾先生除文房四宝、执笔之外，更重要的提到中国书法除了外表的技巧的美之外，还要表现内部的美，也就是代表个人、性情、意度、品格、思想的内涵。并提出：

第一步要有学问：“要多读书”……一个人有了书卷气在胸中，那他的见解、胸襟，便自超乎流俗。所以他写出来的字，也便把他胸襟意度写出来。……

书画气之外，还有更重要的人品人格，这更不是可以伪造的东西。如果一个人是忠臣义士，或高人逸士，因为他们有了忠肝义胆，亮节高风，所以在字里表现出来。在忠臣义士所写出的字，多半是严正郁勃；幽人畸士所写的字，多是绝俗超尘；端正的人所写必纯谨的字，纵逸的人所写必飘荡的字，这是字足以代表个性的切实征验。

在《我来谈写字》一文，曾先生条分缕析，分列了 17 小节来阐述：

1.我国唯一无二的美术
2.写字的经验和方法
3.要好工具才能产生好艺术
4.执笔的方法
5.学字临帖摹碑
6.应该从哪种碑帖入手呢？
7.如从根本学起当学汉隶
8.如从简易学起当学唐碑
9.再写一点可以学金文
10.怎样去买碑帖
11.我们写字人的愿望
12.写字有捷径吗？
13.书家是万能的么？

14.最好能得良师
15.临碑与读碑
16.书家与字匠
17.创造和拜偶像

其中部分和《中国的书法》相同,而叙说更为条理清晰。对学字的人极有帮助。

至于及介绍碑刻墨迹的两篇,正是曾先生在重庆时与沈尹默先生所提出过的愿望,也就是《我来谈写字》中的第十一节《我们写字人的愿望》的实现。曾先生提到:

记得在重庆时,常常和沈尹默先生来往,沈先生写字,每时有日课的,而勉励我尤不遗余力。我当对他说:当代讲究写字的,你可算是书林祭酒了,你见过的好拓本多,你懂得书的源流正变。将来胜利回京,你何妨把所有各家的碑帖,作一个总结,另写一本碑帖举要,把某一代的碑、某一家的帖,那一种最好、那一种是从那里学来的,原原本本一一加以批评介绍,再托书局把所举的碑帖,分类分家,用顶精的珂罗版印出来,这对于一般学字的人,岂不同沾溉无尽么?……[36]

结果,曾先生自己首先写出了两篇。

1.《五十年来影印碑帖谈》介绍了从《石鼓文》到《皇甫驎墓志》等100种碑刻,并且对清末民初的出版界作出了握要的阐述,包括了神州国光社、商务印书馆、文明书局、有正书局、艺苑真赏社、延光室、古物同欣社、故宫印刷所、中华书局及顾燮光影印本等。

2.又在《真行草墨迹及石刻述略》介绍了《王羲之快雪晴帖》到《宋贤书翰》等晋唐宋法帖碑刻共150种。

大大增加学书者的见识,对推动书法有不少的贡献。现在这里且引述一则以见其概:

宋拓淳化阁帖李春湖藏全本

宋拓淳化阁帖全本很少。前所述说淳化阁帖有正书局影印本,仅第六、第七、第八三卷而已。商务印书馆影印梁启超所藏宋游相本淳化阁帖十卷并非原刻本,系以旧拓肃府本作伪冒充原刻本。李春湖所藏全本,在旧拓原刻中是罕见之本。此本笔画丰腴而不痴肥,与肃府刻本不同。清宣统元年间,由李春湖后人李翊煌以石影印,印工尚不恶。然以石印终不能传神。民国二十四年此帖已由李氏后人售予某藏家。某藏家乃以珂罗版精印,原帖精神遂大显露。此外张得天所藏旧拓淳化阁帖全本,有正书局曾用石影印,亦不知李氏藏本精善。[37]

这些均为先生目睹、心得之言,极有价值。40多年前发表两篇合共250种,也算得上是洋洋大观的创举了。

余　话

曾先生曾经自言他对于书法的喜爱是与生俱来的。[38]祖父的影响,使他懂得了沈寐叟的镕碑入帖和丑中的美,当然也开展了他对怀素的喜爱;赵山木的褚体,开启了曾先生对褚书的追慕;同门的砥砺与前辈的推赏[39],更激发曾先生在书学上的用心。虽然曾先生一次一次的怨艾未能更加努力,但却也写出了他个人的楷书和草书面目。曾先生的书法作品流传于友朋、弟子之间,出版的有曾绍杰编印的《颂橘庐手写近诗》(楷书)及王则潞集藏的《曾履川先生尺牍》(大草),[40]可以窥见先生书艺的一斑。曾先生既任教新亚书院,作品亦散见于艺术系历届年展,艺术系教师作品美国大学巡回展,亦与朋友易君左、赵戒堂、王世昭等举行十朋书画展。曾先生为50年代初期南来香港的重要诗人、书法家,活跃于香港文艺界,对香港的大专书法艺术教育和书坛,具有创建和深远的影响。

注　释:

① 见曾克耑:《颂橘庐丛稿外篇》卷第三十八,"自叙"称:如要问我的家世是做什么的?我可以答一句话是"世代书香",香港;颂橘庐刊印,1961年版,页1510。

② 曾先生编纂有《近代海内两大诗世家》1964年版、《福州曾氏十二世诗略》1966年出版、《通州范氏十二世诗略》1966年出版,三书均为颂橘庐刊行,香港印刷。

③ 参见曾克耑纂:《鹗里曾氏本支世表(一)》,《曾氏家学附"家乘"》,香港:颂橘庐刊印,1963,页126。

④ 见《颂橘庐丛稿外篇》卷第七,页288。《近代书家述评》,赵山木(世骏)、秦宥衡(树声)条叙说。

⑤ 曾先生同门吴稚鹤、潘伯鹰均善书法。

⑥ 见《记陈散原先生》,载于《颂橘庐丛稿外篇》卷第十七,页684–5。

⑦ 同上注,页686。

⑧ 曾先生的书法主要靠自己摸索,祖父好草书,推许怀素,引起曾先生对怀素的探索,赵世骏的褚书,引起曾先生的学褚,在北京、南京工作时已渐有善书之名。

⑨ 见《颂橘庐丛稿内篇》诗存目录,卷第一至第八。

⑩ 见《颂橘庐丛稿内篇》卷第二十五,"己卯(1939)元日,四十初度"。

⑪ 同上注诗本事注。

⑫ 曾、沈二先生于褚书有同好。沈先生《六十余年来学书过程简述》有"余年十二三时喜学书,从欧阳询《醴泉铭》、《皇甫诞》等碑入手。……三十五以后再写唐碑,以褚遂良能推陈出新,树立唐代新规范乃遍临其传世褚碑,旁通各家……"见马国权编、沈尹默著《论书丛稿》。

⑬ 按:载自中《沈尹默先生年谱简编》庚辰1940年58岁条载"是年作论书法诗《观履川家二童子作大字因赠》、《观履川学书》、《学书一首叠竟字韵》均系于此年,疑

误。马国权编、沈先生《论书诗词》亦系于1940年,疑误。戴、马二先生文均见马国权编、沈尹默著《论书丛稿》,台北华正书局,1991,页259及页212-221。

⑭ 见陈声聪:《回忆潘伯鹰先生》一文,《书法研究》(上海书画出版社),1984年第四期总第18期,页45。又见陈振濂:《民国时期的书法组织与活动》第一节《书法展览》,载于《现代中国书法史》第十三章,河南美术出版社,1993年,页195。

⑮ 见《颂橘庐丛稿内篇》卷第二十五,《颂橘庐诗存》卷第十一,页5。

⑯ 同上注,页6。

⑰ 马国权编、沈尹默著:《论书丛稿》,页212。又见《沈尹默论书诗墨迹》,上海书店,1986年。墨迹本《栖梧文荡碑》作《栖梧文畅碑》。

⑱ 同上注,页219。又见《沈尹默论诗墨迹》。

⑲ 同注⑮,页7。

⑳ 见《颂橘庐丛稿外篇》卷第七,《近代书家述评》顾印伯(愚)、赵尧生(熙)条,页294。"我两个孩子永闳、永阊,一个九岁、一个六岁,跟我老友吴稚鹤(兆璜)先生学隶书,也写了两副集句大对子送他(赵熙),并求他的法书。"又《颂橘庐诗存》卷六,永闳条,页15。卷十八,永阊条,页16。均有相同记载,并知永闳、永阊作品分别为美领事、俄领事购去。又《颂橘庐诗存》卷十二,页1。亦载"行严丈(章士钊)以诗勗儿子永闳、永阊,次均奉答。"永闳交通大学电机科毕业,永阊交通大学造船科毕业。

㉑ 见《颂橘庐丛稿内篇》卷第二十六,《颂橘庐诗存》卷第十二,页8。

㉒ 见《颂橘庐丛稿内篇》卷第二十七,《颂橘庐诗存》卷第十三,页5。

㉓ 同注⑰,页216,又见《沈尹默论书诗墨迹》。

㉔ 见《颂橘庐丛稿内篇》卷第二十八,《颂橘庐诗存》卷第十五,页4。

㉕ 见《颂橘庐丛稿内篇》卷经二十九,《颂橘庐诗存》卷第十五,页14。

㉖ 见《颂橘庐丛稿外篇》卷第七,页243-302。

㉗ 见《颂橘庐丛稿外篇》卷第十,页401-422。

㉘ 见《颂橘庐丛稿外篇》卷第十二,页511-534。

㉙ 见《颂橘庐丛稿外篇》卷第十三,页535-596。

㉚ 见《颂橘庐丛稿外篇》卷第二十二,页761-824。

㉛ 见《答尹默先生》诗。

㉜ 见《近代书家述评》顾印伯(愚)、赵尧生(熙)条,页294。

㉝ 曾先生有印文曰:"书楷褚薛能"又有印曰:"小绿天庵"。

㉞ 见《近代书家述评》,页24-245。

㉟ 同注㉞,页301。

㊱ 同注㉘,页525。

㊲ 同注㉚,页814。

㊳ 见《近代书家述评》,赠244。

㊴ 见《颂橘庐丛稿外篇》卷第三十八,《自叙》,页1536及《再答尹默先生叠前均》

诗。

㊵ 颂橘庐手写近诗 1970 年庚戌，曾绍杰台北印行。曾履川先生尺牍 1978，王则潞台北印行，台北华正书局总经销。

（原载《香港视觉艺术年鉴 2000》，香港 2002 年出版）

李润桓：香港中文大学

虚白斋主二三事

许礼平

香港艺术馆内有专馆藏明清书画而以“虚白”为名。虚白者谁？其人虽已羽化空冥，唯“虚白”室中，丹青楮墨之间有遗爱在。

今际先生逝世十周年，捡拾杂记其生平数事，藉资纪念。

先生刘姓，讳作筹，黄宾虹赐字均量，一作君量，室名虚白斋。广东潮安人。逊清宣统三年辛亥正月十一日（1911 年 2 月 9 日，官方文件均误作八日），生于潮安县龙湖市。兄弟姊妹十五人，先生行三。其尊人刘正兴先生（1872 ~ 1941），字葵如，为新加坡殷商，经营食米批发、银庄、布行、糖厂诸项目，有声于时。先生九岁始随生母林兰如女士（有恭，1911 ~ 1967）赴星与父团聚，入读端蒙小学，1926 年毕业，远赴上海入暨大附中，1936 年自暨大经济系毕业。是年冬在汕头与郑俊华女士（1910 ~ 1982）结婚。翌年携眷赴星，助乃父掌理业务。1942 年太平洋战争爆发，日军南侵，星洲沦陷。先生虽不谙水性，尝至印属摩诃小岛打鱼，生死毫发，惊险万分。和平后，曾入马来亚柔佛州种植树胶。1949 年，受新加坡四海通银行之聘，任香港分行经理，赴港筹办该分行复业（香港沦陷期间停业），一任四十年，迄 1986 年以七十五岁高龄退休。

先生尊人刘葵如先生藏书画、陶瓷甚富，时邀集友朋鉴赏品评，先生在旁聆听，濡染日久，遂嗜书画艺术。及负笈暨大，随丹徒谢公展先生（1885 ~ 1940）学花卉，继师从歙县黄宾虹先生（1865 ~ 1955）学山水，宾翁“口传手授，理法精详，复时出视前贤真迹，讲解析疑，探索参悟，潜心研习，寒暑不废，于是渐窥笔墨之奥，始解鉴赏之乐，启迪收藏，实由此始。”(刘作筹《虚白斋藏书画选》序)。

及赴港供职，适逢大陆易帜，故家文物，云汇香江，继而大量沦落欧美。先生见此，惄然而忧，由是激发民族义愤，立志穷其所有，尽力搜求。起初是书画瓷器兼收并蓄，然以匹夫之力而抵御时流，旋感力有不逮，于是舍陶瓷，专书画。且专致力于搜罗明清之际各流派精品。如此者历四十余年，期间节衣缩食，惮精竭力，得名迹千件，蔚为大观。荦荦大者如：沈、文、唐、仇，华亭、新安诸贤，画中九友，四王吴恽，四僧，八怪等等，荟萃了近三百年间主要名家之精品，用实“虚白斋”之所藏。

八十年代初，先生年届古稀，心事不少。虚白斋宝藏，系毕生心血所聚，如何“永保”？悠悠来日，颇费思量。

1982 年 11 月，夫人郑俊华女士遽尔病逝，先生形神俱损。及乎香港回归问题呈现，中英紧张谈判，铁娘子赴京失足，股市波动、楼市大跌，人心惶惶，移民成潮。正是“三春去后群芳尽，各自须寻各自门”。其时有本港藏家某君，鉴于历史之教训，力劝先生赶快在伦敦或纽约

银行开设保险箱，及早转移藏品，并具体言及如何成立基金会拥有此批书画，存于海外，早为之所。尽管对方意诚谆谆而言，但先生则支吾以应。私下语笔者："我之所以收藏书画，目的就是要将之留在香港，运去外国做甚么？画存外国，人在香港，笑话！"际此香港前途未卜，政治环境纷乱，而先生所思考、时与笔者商讨者，并非自己一身一家之安危去留，却是在港筹设虚白斋书画馆之方案。由此足觇先生情系文物。

筹建书画馆，初拟是私人性质，但谈何容易，就算勉强建成，如何维持？由于兹事体大，几经研究，也难有结果，遂改变思路，决定化私为公，"献诸公藏，众赏同乐"。但，献给哪个"公"才能妥当？

先生系星籍华人，按理当先以新加坡为考虑，但长久以来，不曾听先生美言狮城，反之对当局许多过于功利之政策、行为(甚致连办教育也要谋利)，乃令先生殊为反感，是以批评之辞不绝于耳。故虚白斋的珍藏，从不考虑运星保存，更遑论捐献与星政府。

祖国又如何？先说台湾，先生早岁尝代表银行赴台追收帐款，处处碰钉，对当地法例实在搞不清，印像殊劣。所以台湾也不在考虑之列。

再看大陆，世人皆知，十年文革，民族精英备受迫害，生灵涂炭，斯文扫地，书画文物惨遭破坏，可谓亘古未有之浩劫，虽云拨乱反正，但法制不全，隐忧不少。故先生心存观望焉。

当先生观望徘徊之际，有数事虽云微末，但亦足影响大局。如 1982 年，北京故宫古书画专家刘九庵先生（1915 ~ 1999）莅港，笔者介绍与先生见面，并同到文咸西街四海通银行虚白斋观画，九庵先生观赏之后惊叹不已，当即建议把藏品请到北京故宫办展览，作一文化交流，而先生感对方之盛意拳拳，亦一口答应。惟后来北京故宫寄来一纸没有署款之"邀请函"，内容更莫名其妙，令先生十分生气。而九庵先生更是哑巴吃黄莲，奈何一介专家，无权无势，寸步难行，且当时环境，又更不容说明。尚幸先生明白，九庵先生已尽心尽力，只是故宫主事者却别有怀抱而已。结果，因"一函"之微，故宫白白错失吸纳海外藏品之大好良机。但事情无人需要负责。事后二刘一直互相敬重。惟时对祖国之行事方式，作摇头叹息。

1983 年，上海博物馆沈之瑜馆长（1916 ~ 1991）莅港，仅有半天公余之暇，新华社罗君拟安排参观宋城，笔者力争堂堂大馆长不要花时间去看假古董，请登虚白斋观赏真文物。结果沉公一看，大为惊讶，想不到藏品既精且富，均属一级文物。笔者顺势言及故宫信函事，沉公当即力邀先生，请精选其藏品百件，准备安排运上博展出。嗣后上博黄宣佩副馆长（1930 ~）暨书画专家钟银兰女士（1932 ~）跟进此事，莅虚白斋挑选书画，越二年，正式运上博展览。此为建国以来首次展览海外私人收藏，由于展品精绝，"虚白斋"声名遂哄动沪渎。先生对此次展览之安排甚为满意，对上博之领导、管理、收藏、研究，印象颇佳。奈其时上博在河南南路十六号之馆址（昔日为杜月笙之银行），多时未有维修，设备陈旧，条件较差，兼且当时政治环境远非今日之宽松，所以先生未有贸然语及捐献。展览结束，展品悉数运返香港虚白斋中。事后钟银兰女士尝语笔者，上博极重视这批书画，当年若在今日人民大道 201 号之新馆展出，展后或会留沪。显然，钟女士当时也感觉到先生存观望之意。

翌年香港艺术馆拟筹建新馆，新馆座落尖沙嘴，雄踞一隅，占地宽广，馆中设备先进。先生经慎重考虑，终于有了决定："取诸香港，还诸香港"，虚白斋珍藏，捐献香港艺术馆，"盖以

其设施完善、管理专业,当能善用此文化遗产,造福社会。”(刘作筹《“虚白斋藏中国书画馆”开馆感言》)。

消息传出,影响颇大,邻埠新加坡,以先生虽持新加坡护照,而其珍藏宁赠香江而不与狮城,引起文化界人士对政府攻击,责当局只顾赚钱,与民争利,不重视文化,白让香港得到这批价值连城(尝有人估值港币十多亿元)之珍藏。星当局悔之已晚,无法挽救。后先生语笔者:尝与吴作栋总理言,不知道新加坡政府需要这批书画,从前李光前博物馆藏品也不受重视,真不知新加坡有此雅兴。更戏言,“新加坡共和国”后面漏了四个字:“有限公司”。

此事情让新加坡文化界借以造势,星政府痛定思痛,一下子成立五家博物馆,堪称“虚白斋效应”。

先生处事,极为谨慎。捐赠藏品前,有关捐赠条款之合同,嘱付笔者约请相熟之律师,细加审定。律师披阅文件,盛赞先生伟大。但笔者见先生作分两批捐赠,不禁问道:“那第三批呢?”答曰:“没有第三批,只有两批。”又问:“何不一次过整批捐献,岂不省事。”获知答案:原来先生心脏病很严重,而退休金又极为有限,看一两次病,已花销殆尽。故不得不分两批捐赠,万一病发,入院治疗,要花大钱,此时得靠第二批书画救命。

记得捐赠前,尚有插曲。台北某巨贾,亦嗜藏古书画,约笔者邀先生饭局,席间恳求割爱,请先生抽取石溪诸件转让,价则任索,先生巍然不动,力保即将捐献之藏品完整无缺。

1992年9月26日,虚白斋藏中国书画馆顺利开馆。前一晚,先生彻夜未眠,其兴奋之情,难以言喻。27日,先生到馆中亲作导赏,逐件书画解说,有笔墨欣赏,有收藏故事,娓娓道来,令人如沐春风。当时有一观者,语笔者曰:刘公此举令他深受感动,将来效法刘公,也把藏品捐献出来,盖博物馆,让世人欣赏研究。此君当时不为人注意,今日在台湾则已鼎鼎有名,其人是广达计算机林百里(1949~)是也。林氏系计算机专家,雅好丹青,因缘际会,迅猛发达(有人统计林氏尝一度每日资产增值新台币数亿元),遂广蓄书画,所藏张大千(1899 ~ 1983)、傅抱石(1904 ~ 1965)精品极富,以私人论,甲冠全球。近年更进兵明清,上追宋元,珍藏有可观之剧迹。年前林氏语笔者,拟向台北市政府申请拨地,盖博物馆,公开陈列藏品,最初自行管理,五十年后再归公库。目下已在桃园广达计算机办公大楼顶层设广雅轩,展示部分珍藏,招待同好暨学人研究欣赏,并礼聘台北故宫前院长秦孝仪先生(1921 ~)掌其事。此事真实不虚,亦是虚白斋效应。先生在天有知,当额首莞尔。

先生曾笑语笔者,今已八十二,若然过世,可以报八十五,也不失礼。笔者应以:黎雄才先生(1910 ~ 2001)常说人可活一百二十岁,而尊藏黄瘿瓢《寿星图》(刊《名家翰墨》月刊三十三期封面)画的老寿星酷肖先生,当是黄慎预先为先生百二十岁时造像。先生为之轩渠。三月底,纽约杨思胜医生(1941 ~)来港,邀先生暨笔者赴台北赏画。先生与笔者出游,例必同房,便于照应也。惟先生夜间好象不用睡觉,在港时习惯凌辰四时就寝,在台北更往后延,常命笔者先睡,在下恭敬不如从命,故实在不知先生曾否入睡。惟三月二十九日上午在台北吾悦园蔡辰男氏(1940~)大府观画,偶尔稍坐,先生不觉间竟入梦乡,旁人不敢惊扰,只恭候一旁,先生过去并非如此,到底岁月不饶人,不禁为之忧惧。

四月初,笔者赴京,先生因每年清明节,总要赴星扫墓,故谓此次不能同游京华,并说北

京有动物园,旧时叫万牲园,可带小孩去参观。……上京前夕,杨思胜医生设饭局,笔者也陪同先生出席。先生因心脏病,数十年间滴酒不沾,是夜高兴,在杨氏力劝下,竟尽半小杯。及散席,为慎重计,笔者坚送先生返又一村海棠路寓所,登门入屋,先生谓明日你要上京,早早回家准备,我没有醉,不用照顾,不必担心。惜别依依,不意竟成永诀!

逮自京返港,已四月中旬,某藏家有宾翁书画十数件拟转让,均精真之品,为保险计,例请先生过目。遂拍照邮寄新加坡刘府,请为鉴定。惟久未见复,4 月 27 日中午,去电请教,无人接听。下午一时,电先生侄女蔡夫人,询先生何在,问是何人,答:许礼平,女士失声叫道,哎哟!刘先生刚刚过身。骤闻此噩耗,不啻晴天霹雳,追问怎会如此?答曰:先生去理发店,轮候间,突感不适,赶紧取药,送到唇边,已不支倒下,时上午十一点。

笔者承先生不弃,十数年来循循善诱,授书画赏鉴之道。先生既逝,曷胜感怆。然念及先生以清閟自娱之藏成为众赏同乐之"虚白斋藏中国书画馆","保存得所,垂诸久远",(先生语)又未尝不为先生称慰。

许礼平:香港翰墨轩

广东省立中山图书馆馆藏金石书画及粤人书法作品述略

林子雄

2002年12月1日,在广东省立中山图书馆(以下简称"中山图书馆")成立90周年的庆祝活动上,每位来宾均得到了一份9种10册的馆庆出版物,其中《广东省立中山图书馆馆藏金石书画选》、《广东省立中山图书馆馆藏名人手札选萃》是中山图书馆首次将金石书画藏品和名人手札出版面世,也是该馆馆藏金石书画文献的一个缩影。此举引起了社会各界,特别是广东书画界的关注,在广东省书法家协会主办的《书艺》第4卷[①]选载了中山图书馆馆藏9种金石书画珍品;上述两书和34种馆藏书法作品入选由广东省政协主办的"广东历代书法展览"。本文将就中山图书馆金石书画、金石图书收藏情况及其粤人书法作品作一简介,旨在有利于馆藏文献的研究与利用。

一.馆藏金石书画源流

清宣统元年(1909),广东提学沈曾桐奏请就广雅书局旧址设立广东图书馆,1912年6月,广雅书局广东图书馆更名为广东图书馆,此即中山图书馆之前身,亦为广东省设立图书馆之始。1915年,广东省图书馆馆藏图书约1万册,是否藏有金石书画作品,并无纪录。1937年2月,广州市立中山图书馆(该馆在1955年与省图书馆合并,名曰广东省中山图书馆)开设美术陈列室[②],这或者是中山图书馆收藏展览美术品的最早记载。1946年3月,在广州市立中山图书馆接收日伪市立博物馆的图书资料中有"挂图168幅"。[③]经历90年来的不断搜集积累,据不完全统计,中山图书馆现藏有金石拓片8000多件(册、卷、张),书画作品1000多件,名人手札2000余通(册、卷、轴、张),以及金石类图书近15000册。从现存文献资料反映,中山图书馆所藏金石书画、图书来源主要有三:

1.60多年来的征集

1940年,著名图书馆学家、已故中山图书馆馆长杜定友在《广东文化与广东文献》一文中指出:"对于广东文献的征集,应具有远大的眼光,广阔的范围,并且不以书本为限,照广东省立图书馆所订的征求办法,分图和书两大类,图就是图片,凡有关于之本省文物制度、风土人情、语言文字、名胜古迹、地方制作,如图画、照片、碑志、拓片、档案、谱牒、传单、标贴、板片、唱片、影片等等。"[④]在杜定友馆长的倡导下,从上世纪40年代至今的60多年来,中山图书馆一直致力于广东文献的征集,其中包括广东历代金石拓片、金石图书以及粤人书画作

品、广东名人信札等文献。

2.广东文献馆的移交

1946年9月19日，广东文献馆举行成立典礼，该馆的宗旨“乃在保存研究及光大广东全省的文物，其职责即要将本省历代所产生、所积累、所流传的文化人物，设法搜集而保存之，整理而研究之，创造而光大之。”[⑤]在广东文献馆成立之初，即1946年11月12日，该馆发动广东省艺术界为中山图书馆筹募图书（经费），举行书画展览会，由名流高剑父、桂坫等将作品送会展览及义卖，自开募以来，各界到会欣赏者极众。[⑥]这些义卖的书画，或有部分留存中山图书馆。因此有学者认为中山图书馆的金石书画来源于“1946年成立的广东文献馆和抗战胜利后粤籍书画家在该馆举行画展，以及广东省立民众教育馆、广东省教育厅等单位的移交。”[⑦]

从历史资料看来，广东文献馆的搜集收藏是金石拓片多于书画作品，现代书画作品多于古代书画作品，其原因是金石拓片自始至终是该馆的搜求对象，而古代书画作品则在较长的一段时间未列入其主要征集范围。在广东文献馆所归属的广东省文献委员会（1947年春成立于广州）的征集资料范围中共有11大类：1、本省沿革有关之府厅州县各种旧志书及各项地图；2、本省有关之诗文著述及金石拓片；3、本省流传之礼典乐器；本省之各地方民俗歌谣；5、本省及地方之古迹名胜照片；6、本省重要及特殊方物之照片；7、本省公私机关团体发行之刊物；8、本省私人著作或译述；9、本省乡贤名宦之遗迹遗像传记行述碑志；10、本省人民私家谱牒；11、其他。[⑧]按此规定，书画作品只能属于“其他”之列。另在广东文献馆1946年3月至1948年2月的工作汇报中反映，该馆“在保藏与陈列方面，原定计划先从现代作品入手，征集全省艺术名家作品，由馆永久珍藏，并长期陈列于艺术室。……至于古代法书名画，则尚未开始征集。”[⑨]由此至1949年3月杜定友先生接管广东文献馆务仅余一年时间，即使该馆开始从事征集古代广东书画作品，相信其数量亦相当有限。因此在广东文献馆举办的历次“艺术欣赏会”里，广东古代书画展品的多系私人借出之物。又据倪俊明撰《广东文献馆始末》一文，广东文献馆自开馆至1948年初，共征集到石刻拓片、砖瓦、陶器、瓷器、星岩石像、端砚、金属器、画像等共九百余件。该馆又辟有艺术室，专门收集、保藏现代广东艺术家的作品，曾先后征集到现代广东著名画家赵浩公、卢振寰、李研山、黄君璧、罗艮斋、温其球、姚粟若、李野屋、赵少昂等的佳作一批。[⑩]这些都说明了该馆所藏以及后来移交中山图书馆的艺术藏品应是以金石拓片和现代书画作品为主。

3.容庚先生后人的捐赠

1998年，著名金石文字学家容庚先生的子女遵照其父亲的遗愿，将容庚先生生前最为钟爱的，也是家藏最后一批文物图书赠送给中山图书馆。在这些珍贵的文献中，仅金石拓片就有近2000件（张、轴、册），粤人书法则主要体现在“各家致容庚尺牍”及“容庚旧藏名人尺牍”里，前者有1701通，后者为241通。在“各家致容庚尺牍”中，粤籍名人学者有：容祖椿、黄节、罗惇曧、陈垣、叶恭绰、邓尔雅、李天马、商承祚、方人定、伦明、陈受颐、卢子枢、黄荫普、许崇智、汪宗衍、朱庸斋、李曲斋、胡希明、容肇祖、张荫麟、容媛等；“容庚旧藏名人尺牍”有《黄节致沈宗畸》、《徐绍桢致沈宗畸》、《梁鼎芬致张之洞》等广东名人手札。

二.金石图书专藏的建立

中山图书馆在收藏金石拓片和书画作品的同时,还将馆藏金石类的图书集中贮放,1959年1月,该馆设立"金石文献专藏",编印了一册《馆藏金石书目》,使金石文献的收藏不仅有拓片、书画,还有包括丛帖、印谱在内的各种用于认知和研究金石书画的图书,这一做法丰富了馆藏金石文献的内容,使图书馆金石文献的收藏形成系统,在国内图书馆界中属于少见。中山图书馆的金石图书专藏分为11大类:1总类、2金类、3钱币类、4玺玉类、5石类、6玉类、7甲骨类、8陶类、9竹木类、10地志类、11金石丛书。每大类下分为9小类,即目录之属、图象之属、文字之属、通考之属、题跋之属、义例之属、字节之属、杂著之属、传记之属。经过不断的收集扩充,现时中山图书馆的金石图书专藏数量为14915册,其中有翁方纲《粤东金石略》,吴兰修《南汉金石志》、《端溪砚史》,周中孚《九曜石刻录》,吴荣光《筠清馆金石录》,潘仕成《海山仙馆印存》,汪兆镛《兆镛印存》,陈融《颙园藏石》、《黄梅花屋印存》等,以及粤籍学者容庚、商承祚所撰《金文编》、《颂斋吉金图录》、《秦汉金文录》、《古代彝器伪字研究》等专著。这些金石图书专藏对认识和研考广东书法历史颇有裨益。此外,该馆的广东文献专藏有多部粤籍清人编撰的金石书画著作,亦对研究广东书法历史也有着重要的作用和意义,它们是谢兰生《常惺惺斋书画题跋》,吴荣光《筠清馆法帖》、《辛丑销夏记》,潘仕成《海山仙馆丛帖》、《海山仙馆尺素遗芬》,伍葆恒《南雪斋藏真》,梁九章《寒香馆法帖》,潘正炜《听帆楼书画记》、《听帆楼书画记续编》、《听帆楼法帖》,孔广陶《岳雪楼书画录》、《岳雪楼鉴真法帖》,叶梦龙《风满楼书画录》、《风满楼集帖》,汪兆镛《岭南画征略》、康有为《广艺舟双楫》等。

三.粤人书法作品举隅

粤人书法,自汉至宋,墨迹仅存葛长庚一人,岭南各地保存有大量的唐宋碑刻和摩崖石刻,多为入粤名人的题刻,其中也有一些岭南人的书迹,可补岭南书法史上这一时期的空缺。[11]在中山图书馆收藏的8千多件金石拓片中各时期的粤人墨迹有:南越冢木题字"甫九",宋熙宁10年许彦先书《游碧落洞诗》,明陈献章书《慈元庙碑》、《余忠襄公碑记》,明天顺5年卢祥书《广州学府仰高祠记》,明嘉靖38年湛若水的《大成乐记》,明区大相书《厓门览古诗》,明林承芳书《重修梅庵记》,清康熙30年陈恭尹书《鼎湖山在操禅师塔铭》,清康熙41年释大汕书《光孝寺重建六祖殿宇拜亭碑记》,清嘉庆21年黄培芳书《增修云山馆记》,清道光3年张岳崧书《重修崖州学宫碑记》,清道光15年吴荣光书《新建广东南海县会馆碑记》,清光绪13年梁鼎芬书"书藏",清光绪14年李文田书《朱子白鹿洞书院学规》,清光绪16年冯栻宗书《重修南海学宫尊经阁记》,清张荫桓书《佛峪祖宴别幕府诗》,1914年李宗颢书《詹瑞云墓表》,1918年邓尔雅书《滇军墓集苏韩石鼓歌》,1920年康有为书《题宫山寺诗》,1922年林直勉书 《赵伯棠先生墓志》,1931年陈融书 《古应芬碑》,1933年吴道鎔书

《冯平山墓表》，1934年邹鲁书《国立中山大学新校舍记》。

金石拓片中的历代入粤名人墨迹有：唐开元15年李邕书《端州石室记》，唐韩愈书“鸢飞鱼跃”，徐浩书《右丞相中书令张九龄碑》，唐陈谏书《南海神广利王庙碑》；宋元祐2年蒋之奇书《武溪探诗碑》，宋程师孟、邹飞熊等人题“九曜石”，宋苏轼书“六榕”、“德有邻堂”、“思无邪斋”和《合江楼诗》，宋绍兴11年方渐书《重刻六侯记》，宋庆元元年洪迈书《洪内相高州石屏记》，宋米芾书“宝藏”；明成化11年萧子朋书《九曜石六言诗》，明万历8年周天球书《平蛮碑》，明崇祯10年郑芝龙书《题七星岩七绝》；清乾隆33年翁方纲书《广东学政题名记》，清嘉庆7年姚文田书《开浚粤东使院园池记》，清嘉庆18年伊秉绶的《粤岳祠记》，清光绪15年张之洞书《许氏说文解字序》；1923年于右任书“海南村舍”，1946年冯玉祥书《朱子桥将军碑文》等。

中山图书馆馆藏粤人书法作品年代最早者系明释德清的《曹溪长老素林裕公退院序》行书册。释德清（1545-1623），俗姓蔡，字澄印，号憨山，安徽全椒人。19岁出家，在栖霞山修习禅法。又学净土宗念佛法门。万历23年因私修庙宇获罪，充军雷州，在粤继续弘扬佛法。德清虽祖籍安徽，但其在粤时间匪短，且圆寂曹溪，《广东通志》、《番禺县志》载其事迹，近人冼玉清撰《广东释道著述考》收录德清著述50种，数量之多，为诸家之首。

除德清《曹溪长老素林裕公退院序》外，中山图书馆馆藏粤人书法较突出者还有吴荣光、张维屏、彭泰来、曾钊、鲍俊等人的作品。吴荣光（1773-1843），字殿垣，号荷屋，广东南海人。清嘉庆4年（1799）进士，授编修，官至湖南巡抚、总督。精金石之学，工书能画。馆藏吴氏所书杜甫《戏为韦偃双松图歌》、《戏题王宰画山水图歌》，落笔潇洒，浓淡有致，随心所欲。其笔画若行云流水，刚柔并举，即张维屏所云“吴荣光作书能运用腕力，得晋人笔意”是也。其落款为“道光壬寅五月十日为芸甫十叔书杜子美戏题二首愚侄吴荣光时年七十”，古稀老人，书法炉火纯青，令人叹为观止。是行书与吉林省博物馆藏《集浣花草松障歌》十一言联“交错高枝白催异骨龙蛇老，乱垂古干黑入太阳雷雨回”（吴氏清道光10年书，时年58岁）比较，用笔更为娴熟自如；与同是道光壬寅年所书的另一幅《集浣花草松障歌》[12]比较，则穿透其出神入化的气势。惟该作品原为六屏，仅存四屏，殊为可惜，兹将上述两诗全文录下：“天下几人画古松？毕宏已老韦偃少。绝笔长风起纤末，满堂动色嗟神妙。两株惨裂苔藓皮，屈铁交错回高枝。白摧朽骨龙虎死，黑入太阴雷雨垂。松根胡僧憩寂寞，庞眉皓首无往著。偏袒右肩露双脚，叶里松子僧前落。韦侯韦侯数相见，我有一匹好东绢，重之不减锦绣段。已令拂拭光凌乱，请公放笔为直干。”（《戏为韦偃双松图歌》）“十日画一水，五日画一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真迹。壮哉昆仑方壶图，挂君高堂之素壁。巴陵洞庭日本东，赤岸水与银河通，中有云气随飞龙。舟人渔子入浦溆，山木尽亚洪涛风。尤工远势古莫比，咫尺应须论万里。焉得并州快剪刀，剪取吴松半江水。”（《戏题王宰画山水图歌》）以补中山图书馆藏四屏文字的不足。[13]

张维屏（1780-1859）字子树，号南子，广东番禺人。少有诗名，清道光2年（1842）进士。历官黄梅、广济知县，南康知府。擅长书画。馆藏张维屏行书中堂一幅，其“墨气秀润，迴绝恒蹊”之书法特点明显。

彭泰来(1790-1868),字子大,号春洲、昨梦生,广东高要人。擅诗文、金石、书法,精篆刻。馆藏有彭氏隶书条幅《汉西岳碑》,颇为古朴金石之气,"得意处似伊秉绶"⑭,但又"结体严谨,笔势厚重,不为伊秉绶束缚。"⑮

曾钊(1793-1854)字勉士,广东南海人。清道光5年(1825)拔贡。历官合浦教谕、钦州学正、学海堂学长。生平好读书,精考据学,藏书数万卷。馆藏曾钊草书对联,神态飞扬,一气呵成。曾钊一生,研经治史,校勘图书,细致入微,人皆知之。其草书奔逸如此,或属少见。

鲍俊(1797-1851),字宗垣,号逸卿,别号石溪生,广东香山人。清道光3年(1823)进士,授翰林院庶吉士,后改刑部主事。曾讲学凤山、丰湖书院。工小楷、行书及擘窠大字,求书者众。馆藏鲍氏行书七言联一对,表现出鲍氏书法"韶秀无尘俗意,书卷气粹然纸上。"⑯

梁鼎芬(1859-1919),字星海,号节庵,广东番禺人。清光绪6年(1880)进士,历任知州、知府、道员等,后入张之洞幕,曾主端溪、广雅、钟山诸书院。中山图书馆原藏有梁鼎芬氏信札若干,其书法"用笔如斩钉截铁,锋棱显露,极具精神"。⑰2003年5月,中山图书馆在一拍卖会上购得梁鼎芬在清宣统三年(1911)写的3张"大字报",其反映了辛亥革命后清政权崩溃、人心向背和社会动荡的局势,以及梁氏苦心劝谕民众不必逃离、商户不要抬价,它们是有一定史料价值的书法作品。

此外,在中山图书馆馆藏的一批粤人稿抄本,如陈澧的《东塾读书记》、《东塾杂俎》、《学思稿》、《说文声类谱》、《切韵考》等多部稿本,其中《东塾读书记》书中密布朱墨蓝三色批校文字,反映出陈澧一丝不苟治学态度的同时,体现了他浑朴沉厚、高情古意的小字书法风格。又如曾钊《二十一部古韵》,潘有为《南雪巢诗钞》,黄培芳《绘事随笔》、《乙丑学规》、《诗法举要》,林国赓《北堂书钞续校记》,徐灏《象形文释》,康有为《春秋笔削大义微言考》,李宗颢《萧弇读碑校勘记》、《金石摛藻》,黄慈博《珠玑巷民族南迁记》等稿本。以及梁启超《大乘起信论》,吴道镕《诗比兴笺》等抄本,都各自蕴含着粤人书法之精华,值得我们重视和研究。

注　释:

① 《书艺》第4卷,岭南美术出版社2003年3月出版。

②③ 《广东省立中山图书馆大事记》未刊稿。

④ 杜定友编《广东文化论丛》,广东省立图书馆1949年5月版第6页。

⑤ 《广东文献通讯》第1号第13页,1948年3月出版。

⑥ 1946年11月14日广州《国华报》第7版。

⑦ 黄大德《广东省立中山图书馆馆藏金石书画选·序》,岭南美术出版社2002年11月版。

⑧ 《广东文献通讯》第1号第3-4页,1948年3月出版。

⑨ 《广东文献通讯》第1号第20页。

⑩ 《广东文献馆始末》,《岭南文史》1992年第4期。

⑪ 陈永正《岭南书法史·前言》,广东人民出版社1994年8月版第2页。

⑫ 《明清广东书法》图版61,广东省博物馆等单位合办展览专刊,1981年11月出版。

⑬ 《杜甫全集》,珠海出版社1996年版第620-624页。

⑭⑰ 马国权《明清广东书势》,《明清广东书法》,广东省博物馆等单位合办展览专刊,1981年11月出版。

⑮ 陈永正《岭南书法史》,广东人民出版社1994年版第126页。

⑯ 陈永正《岭南书法史》,广东人民出版社1994年版第135页。

林子雄:广东省立中山图书馆

纯真自然　率意天成

——广州博物馆藏近代粤人手札书艺巡览

陈鸿钧

于书法艺术之诸多表现形式当中，尺牍书函是个珍贵的例外，实用为主的特性使其与“正规”的卷轴堂幅相比，更显得率意自然，个性鲜明，情真意挚，趣味盎然，更有“妙处难与君说”之慨，向为人们所钟爱。广州博物馆庋藏近代粤人书牍手札多为现香港学海书楼学人、前清安徽、山西、贵州巡抚顺德邓华熙之孙邓文同所捐赠，凡七十馀件，主要是具传统规范的书信，并附有短文、旧体诗和对联等。书者四十馀人，多为光绪至民国初年的名宦显贵、地方政要及科第名流，他们大多与邓华熙有公私往还，过从颇密，每篇数十字、数百字或近千字不等，内容除寻常祈福祝吉，往还问安之外，涉及事治时政、经济文化、社会生活等领域的史实也不少。其书行草为主，兼以真隶，风神各异，洵然可观。

梁鼎芬手札本馆所藏数量最多，约四十馀件。邓又同先生最喜梁氏书札，广为搜罗，所得颇夥，筑“尊芬阁”以贮之。梁氏传世翰墨甚多，北京师范大学出版社出版《清代名人书札》中已录多通，其馀散见于公私之藏。梁氏之书，风骨棱峋，颇如其人。用笔多侧锋入，斩截峻峭，精神显露，力破馀地，表现出一股刚劲之气势。尤其是中老时所书，略取黄山谷之体格，撇捺加长，用笔更多楮意，甚至接近瘦金体，然丝毫不觉细弱，真可谓“细筋入骨凌鹰”，别具韵味，时人或以“梁体”誉之。观其信札，随意写成，流利飘逸，行草杂施，笔道老成，而又饱含感情，可取。

李文田是广东书壇碑派之倡导者和中坚者，且官位崇隆，学问渊博，其书法自然传世较多，各种书体的条幅、对联、匾额以及信札手稿等，皆是研究其书法风格的第一资料。其真书源自汉魏碑版，带有深厚的金石气质，而落笔抗实况稳，气势开张，又有唐碑的流畅，又参以隶法，别具一格。其行书亦具魏碑神韵，中锋为主，间用侧锋，于故于沉厚中有灵动之意。时人评曰：“肥而不胖，瘦而不削，浑厚华滋，极尽婀娜之态。”[①]本馆所藏其手札二件，为其中年致温肃者，信手写来，亦无一懈笔，可见工力深厚，以之审视时人所评，信然。

朱次琦是道咸年间广东的大儒，其学术思想对岭南乃至中国的学术及政治都有深刻的影响。朱氏平生不喜为人作字，故流传世间的手书，多为简札文稿而已。其弟子康有为在《广艺舟双楫》谈及朱氏书法曰：“吾见先师朱九江先生，出其前明九世祖白岳先生讳完白者，手书篆隶结体取态，直与完白无二，始叹古今竟有暗合者。”又曰：“先师朱九江先生，于书道用工至深，其书导源于平原，蹀躞于欧、虞，而别出新意。”赞誉已极。本馆所藏朱氏墨卷，为朱氏对学生文章的批语，虽为率意之作，意到而笔到，每字均力透纸背，雄浑苍秀，直追颜真卿，而

意态似近刘墉,而神韵实超乎其上,无怪康有为谓朱次琦的书法,自颜真卿后,无与伦比了。

康有为是继李文田之后,广东书坛碑派的领袖和集大成者,无论从书学理论还是从书法实践来说,都已超出广东,播及于整个中国以至日本、韩国诸邦了。康氏书法早已为时人熟悉,且有定论。其书写得闳肆博大,气势高古,点画厚重质朴,骨力内蕴浑劲,结体开张,碑帖兼取,是为"康体"。本馆所藏为康氏于民国初致广州名绅邓华熙的信札及唁文,为康氏晚年之墨,虽为尺素小牍,气势法度与其巨幅卷轴无异,此时人书俱老,信手挥洒,已足名家,不求工而自工了。

曾习经亦属晚清广东碑派书家,其书法源出六朝,旁及唐人写经,古雅脱俗。馆藏他一幅略带行意的楷书,观其点画似信笔而为,但笔画老到,中规入矩,有钟繇笔意,并参有碑版。

伍学藻则属晚清广东帖派书家,其行书学邕,参以苏意,馆藏其手札一件,书法工致,惟笔力稍弱。

陶邵学书学米南宫、董其昌,浑厚潇洒,超凡脱俗,秀气宜人,深得董其昌为书法于娟秀中特饶风骨。

曾为康门弟子的顺德罗惇曧,为近代岭南杰出的诗人,学者和书法家。罗公多才多艺,研究近代史,精通京剧,著述甚多,其书法成就亦嘎嘎独造,各体兼擅,楷书由唐人而上溯北碑,气酣力健,无一毫荏弱之意。行书亦取唐宋各家之长,自成体貌。《中国书法大辞典》称罗氏之书"最出色处,以写大字法写小字,气势畅满,舒徐为妍,用笔必断而后起,无一般写碑者习气",诚为知言。本馆藏其致温肃行书信札一帧,信笔写来,便见功力才情,别有天然姿致,洵可宝也。惜罗氏书名为诗名、学名所掩,近代论书者每不识瘿公(罗氏之号)之名,良可嗟也。

进士出身的吴道镕入民国后,专力编辑乡邦文献,成果丰硕。作为一名硕儒,书名极大,广东各地不少楼堂院馆的匾额楹联,皆出其手笔。人誉其书"积健为雄,从容暇豫,有君子之风。"[②]馆藏其信札一件,行气匀称,大小相安,随笔生势,气度闲雅。考其究竟,非有他道,平时留意,经常书写便是。过去由于科考,注重书法。加上又经常研习,为文为书,两者并重,因之书写起来,其字或大或小,随心所如,都入法则。

与吴道镕一样从事金石学的潘飞声,其书法亦颇有金石韵味。行书苍秀遒劲,帖笔碑意,不名一家,而自得佳趣。这件行书信札较他的书轴,既保持了苍秀浑雅的韵调,又因心意平和从容,随意为之,更增添了生动的神采。行字的不等,使下半部出现参差不齐的空白,也恰与上半部的绵密相映成趣。

商衍瀛、商衍鎏是两位广为人知的科第名流,其书法自然不俗,且为时人钟爱。衍瀛此札,不论从运行、结字、章法、气韵诸项观察,皆笔笔稳健,字字自给,变化错落,行气醋畅,只有人书俱老之苍劲美,略无馆阁书气之羁縻。衍鎏更是毕生研习书法。楷书学颜、褚。中年以后,博采历代名家草书,变化自如,飞逸多姿,求书者甚众。以末科状元、榜眼、探花、传胪各书一条配为四屏者,一时传为美谈。馆藏此信札在楷书的基础上增加行书的成份,个别字还是相当流畅的草书,揉在一起更有一番情趣。

朱汝珍楷书颇有台阁体味,馆藏此札书法落笔有致,其出处酷似智永禅师,疏淡平和,娴润爽利,有大王遗风,又具唐人写经之意,写来浑似饱学之长者,从容不迫,步履轻健,其炉火

纯青之高境,非寻常楷书可比。

桂坫行楷取法颜鲁公,章法则吸取杨凝式《韭花帖》。馆藏此札得清钱南园笔意,体势由圆劲略变为修正,意态闲适安祥,随意不羁,复有秀挺清雄之势。

胡兆麟善楷书,尤专榜书,亦工铁笔,岭南多闻其名。此行草书笺笔势高古,字字独立,有《月仪》章法,饶名士风范。

黄遵宪是众所周知的外交家和诗界革命的倡导者,其书名却鲜为人知。本馆所藏其为张荫恒六十生诞祝寿诗笺二件,正楷书体,中规入矩,下笔干净,结字亦稳重,笔墨在温润中求劲健。

黄节和陈洵属典型的学者型书家,节胜于诗,洵长于词,人称"黄诗陈词"。二人之书名又都为其学名所掩。黄节馀事作书,自称诗不足传,而颇喜书之简淡,可见其对书法自有会心之处。书如其人,亦如其诗,饶书卷气。初从米芾入,化米氏的长体为圆体,再益以唐人写经和和意,合唐宋书风为一体。后期又参以《马鸣寺碑》的体势,真能达到刘熙载所谓"婉而愈劲,通而愈节"、"飘逸愈觉着,婀娜愈刚 健"的清高境界。馆藏此札为其晚年所书,若追其渊源所自,可以说远绍李北海、米南宫、近宗陈兰甫、何子贞,但笔笔皆由已出,冲和闲雅,韵致澹泊,使其书与其诗能融和一体,相得益彰。陈洵长期在学塾任教,书法功底甚深,此信札一纸,自然优雅,颇有颜真卿之丰神。

王秋湄毕生从事金石之学,庋藏甚富,能诗工书,兼擅各体,而尤善章草。馆藏此札以行体书之,参以章草,清劲峭拔,时有秀逸之致。

汪兆铨有诗才,通医术,亦工书法,特擅长行草,得右军神髓,参以北海笔意,纵笔为之,自然成趣。此札致张学华小楷写得工整端正,清雅秀俊,自具风范。

居廉为岭南画派创始者之一【注】,书法亦佳。书与画同源而异流,他两者俱下了工夫,故能兼得。观其书无意求工而自工,无意之中却立意。馆藏此帧书札妙在意随笔转,字字随情驰之运笔中,发挥作者淋漓尽致之个性,书风迈向苍劲奇崛,状如枯藤桂树,熠熠生姿,其书与其画配合之巧妙,于兹可觇一斑。

在现代书坛上,叶恭绰被誉为足以抗手中原,逐鹿江左的大家。其书碑帖兼取,融汇百家,而以独特的面目出之。有碑之雄与帖之秀,达到了雅俗共赏的理想境界。叶氏交游甚广,一生中作书札甚多,信笔挥洒,自得真趣,其中不乏精品,至于馆藏此帧致温肃之信札,笔力奇横,韵味十足。

巡览至此,我头脑中渐渐有些想法,觉得中国传统文人有一个不存在例外的共通点:他们都操着一副笔墨,写着一种世界上唯一具有艺术性的毛笔字。不管他们是官居宰辅还是长为布衣,是侠骨赤胆还是钻营苟且,是豪壮奇崛还是平淡碌碌,这副笔墨总是有的,随便浏览一下他们的生平简介,大多都有"工书法,善诗文"(甚或精绘画,善篆刻)之类的字样。似乎"工书法,善诗文"成了中国传统文人的共同特质和其基本的生命形态。但细想想,这是整个传统社会给予文人们的普遍文化铭印。几张便笺,一枝毛笔,或是为了某些锁事,提笔在便笺上信手涂了几句,完全不是为了让人珍藏和悬挂,今天看来,用这样美好的字写便条实在太奢侈了,而在他们却是再自然不过的事情。接受这件便笺的人,看罢便也自然地将之搁置一

边。或许会眼睛一亮，却也并不惊骇万状，将其收集整理起来人（但大多数却随风而逝，湮没无闻了）。于是，一种包括书写者、接受者和周围无数类似的文人们在内的整体文化人格气韵，就在这张张便笺中泄露无遗。"在这里，生活的艺术化和艺术的生活化便融为一体，一枝毛笔便笺成了点化生活中美的精灵"。③

不仅如此，"在毛笔文化盛行的古代，文人们的衣衫步履，谈吐行止、居室布置、交际往来，都与书法相和谐，整个社会生活氛围都散发着墨香。"④

同样，古代文人苦练书法，也就是在修练自己的生命形象。

我不否认当代书法的成就，据我所见，当代一些书法高手完全有资格与古代许多书法家一较高低。但是，一个无法比拟的先决条件是：古代书法是以一种极其广阔的社会必需性为背景的，因而产生得特别自然、随顺、诚恳。而当代书法则终究是一条刻意求美的艺术幽径，美则美矣，却未免失去了整体上的社会性诚恳。这好比古代书法是郊野上自然生出的芳草，而当代书法则是温室里精心培育的花朵，两者都很美丽，但生长环境却大不一样。这一点有点像写旧体诗，当今，能够把旧体诗写得足以与古人比肩的不乏其人，但不管如何提倡，如何张扬，唐诗宋词的时代再也无法复现了。当今社会对这种艺术的认可和接受也显得不那么从容和热情了。久而久之，敏感的诗人也会因寂寞而陷入尴尬和孤独。他们的艺术人格，或许就会因社会的选择而悄悄地重新调整。这里遇到的，首先不是技能技巧的问题。

"我们今天正在失去的不是书法艺术，而是烘托书法艺术的社会的气氛和人文趋向。"⑤作为一个完整的世界的毛笔文化，现在已经无可挽回地消逝了，而曾被毛笔文化"化"过的人虽感惋惜而奈何不得，惟有沐浴薰衣，焚香祭之而已。

注　释：

① 陈永正《岭南书法史·第五章》，广东人民出版社 1994 年版。
② 刘成主编《中国书法鉴赏大辞典》，大地出版社 1989 年版。
③ ④ 余秋雨《文化苦旅·笔墨祭》，作家出版社 1994 年版。
⑤ 陈振濂《书法学概论·第三章》，河南美术出版社 1993 年版。

【注】"居廉为岭南画派创始人"之说不妥，岭南画派的真正创始人是居廉的弟子高剑父、陈树人及其高剑父之弟高奇峰，俗称"岭南三杰"，参见朱万章《岭南画派的百年演进》（载广东省博物馆编等编《岭南画派》，天津人民美术出版社 2002 年出版）和《居巢居廉画艺综论》（载广东省东莞博物馆编《居巢居廉画集》，文物出版社 2003 年出版）。

——编者按

陈鸿钧：广州博物馆

岭南美术史研究的又一力作

——评朱万章《岭南金石书法论丛》

谢　晖

20世纪80年代后，岭南美术史的研究逐渐掀起了一阵高潮。谢文勇《广东画人录》（1985年）、李公明《广东美术史》（1993年）、陈永正《岭南书法史》（1994年）、姜伯勤《石濂大汕与澳门禅史——清初岭南禅学史研究初编》（1999年）的相继问世，见证了这一研究浪潮，而二十一世纪初朱万章《岭南金石书法论丛》的出版，又使岭南美术史研究的浪潮得以在新世纪中延续。《岭南金石书法论丛》分上、下两编。上编主要谈广东的金石碑刻；下编收文三十篇，述自宋迄清广东著名书家的诗与书，从篇幅与质量上看，下篇无疑占有很大比重。纵观全书有以下五大特色：

一、对明末清初广东遗民与僧释的诗书画进行个案研究，是本书的一大特色。正如作者在后记中所写“不难看出，拙集中笔者于明清之际的书坛著笔尤多。是时释氏艺术成为岭南文化的大景观，个中三昧已在艺术之外。这种现象早已引起学界的垂注。笔者从传世书迹入手，并参以诗，试图解析作为书法家的遗民们的心路历程。”明末清初广东遗民与僧释的活动很早就引起学界的注意，许多研究者大都从这些遗民与僧释的诗文中，探索他们在动荡年代中的情感与心路，从而揭示这一特定的文化现象。岭南美术史的先辈们开始从遗民与僧释的书画中，结合史实与诗文研究，阐明这一代人在艺术上的发明。令人遗憾的是这种研究仅局限于著名的文士与僧释，诸如屈大均与天然和尚等，一些论著仅从总体的角度阐述这一时期士僧书迹与文化的关系。本书作者的贡献在于前人研究的基础上，对该时期一些影响略逊一筹的士僧的书迹加以归纳整理，并进行逐一的个案研究，如对释石鉴、释阿字、释深度、屈修等人诗与书法的个案研究，丰富了这一时期士僧心路研究的层次性。如果把对屈大均、天然和尚研究比喻为红花的话，那么本书作者所从事的对释石鉴、释阿字、释深度等的个案研究则是培植绿叶的工程。应该讲，这些具体的个案研究是本书作者对岭南美术史研究的一个不小的贡献。

二、揭示大量的广东省博物馆的名人书画藏品，是本书的又一大特色。由于诸多客观原因，庋藏于广东省博物馆的大量广东名人书画大都未曾示人。本书作者在大学毕业后即供职于广东省博物馆，从事广东美术史资料的整理与研究工作，接触到一些原始的关于广东书画，金石方面的材料。作者通过此书对士僧的个案研究，归纳整理了这些士僧的传世真迹，从而使我们真正了解到大量的广东省博物馆的书画藏品，从比较中认识到广东省博物馆藏品在研究广东美术史中的重要地位。如明清之际著名士人屈大均的书迹，由于在清乾隆时期曾

遭禁毁，流传下来的大约十四件，其中广东省博物馆就藏有三件，是屈氏传世作品公库庋藏中最多的一家；又如屈修的书迹传世极少，仅有的两件均藏于广东省博物馆，如此等等，均说明广东省博物馆的书画精品在研究广东美术史中的作用。真诚希望广东省博物馆能以此书为契机，通过各种学术途径，公布庋藏的珍贵的书画精品，以供学者们研究。

三、从书法作品中辑录了许多明清士人的佚稿，应该讲是本书的贡献之一。众所周知，自古诗书不分家，各种书法作品中保存了大量可能已失佚于刻本中的诗篇，而这些已佚的诗章，正是文史工作者梦寐以求予以辑佚、钩沉乃至研究的课题。本书亦不例外，对唐宋以降广东士人所存书法中的诗文，对勘已刊诗文集，发现其中所存失佚之作。如中国文物总店收藏的东莞陈琏行书《存济堂记》，经作者认真核对陈琏诗文集《琴轩集》，发现是篇佚文，故不废篇幅，予以释文，从而方便治文史者。又如先后为黄雯、龚澄宇所藏之屈大均行书《七言诗二首》，经作者对照，前首诗载《道援堂集》卷八，《翁山诗外》卷十，题为《两粤督府祝嘏词》，后首诗则不见载于诸书，当为诗集漏刊。不仅如此，本书作者对名气较小的广东士人书法中佚作的收集亦极为重视，如明清之际广东惠州籍书法家龚章，亦擅诗文，曾著《澹宁堂集》、《晦斋集》、《纲鉴捷录》等，可惜皆不见传，连《岭海诗钞》、《国朝诗人征略》也不见载。只有《广东文征》载其所撰《连侯去思碑》、《重修博罗儒学记》；惠州西湖志载其《和王郡伯紫诠湖上送春五首》；扬州宗定九选《名家诗成》录其诗二十七首，仅此而已。本书作者于广东省博物馆藏品中发现龚章行草诗轴，并予以释文，龚章佚文可谓又见天日矣。

四、对唐宋以降一些广东著名书法家传世书迹作一个详尽的要目，是本书的一大特色。本书对广东著名书法家陈献章、函昰、澹归、石鉴、释阿字、释成鹫、彭睿壦、梁佩兰等 8 人的传世书迹，以作品所涉及年代为序，注明收藏地，作了一个目录，作品所涉及收藏地范围除粤港台公私收藏外，尚包括国内其它一些收藏单位，如天津、四川、浙江、辽宁、山东等地。对先贤著述的误讹之处，本书作者也予以纠正。如明清之际顺德籍书画家彭睿壦的行草《五言诗》轴，广东省书法协会编《书艺》将此卷作归佛山市傅物馆藏，经作者实地观摩，证实为香港鉴赏家何曼庵先生所藏。这些要目的实际意义在于，一方面它反映出新世纪初这些广东著名书法家见存作品的数量、藏地及收藏者等最新学术研究动态，另一方面又为鉴赏者、后学者指出了很好的观赏、学习的路径。

五、旁征博引，精于考证，是本书的第三大特色。作者是中山大学历史系科班出身，深得乾嘉考证三昧，在对岭南士僧传世书迹的个案研究中，利用书画资料所揭示的史实，对士僧的名氏、生卒年进行了详实的考证。如利用诗文与书迹资料，考证《中国美术家人名辞典》两个屈修实是一人；利用文献资料考证王应华的卒年等，无不显示作者深厚的史学功底。难能可贵的是作者还利用一些考古发现来修改前人之说，如利用 1987 年珠海发现的鲍俊墓志，校定汪宗衍《岭南画人疑年录》中的有关错误。

勿庸讳言，尽管《岭南金石书法论丛》从多层面展示了作者长期以来的研究成果，有些具体问题还是值得商榷的，如《现存岭南唐刻叙录》一文中把“大颠印”归入唐代文物，就有失科学性。

《岭南金石书法论丛》是朱万章先生第一本个人专集，希望如已故书法家、古文字学家

马国权先生于序言所说："朱万章成此新著之后，仍盼再接再厉，将已写的有关广东绘画的文章早日整理面世。"

按：此书为《中国当代书法理论家著作丛书》之一文化艺术出版社 2001 年 8 月版。

谢　晖：广东省立中山图书馆

游艺与品位

——谈文人身份的书法艺术

钟　东

引子

“书法家”三个字,可以用作称谓,也可以当作身份。作为称谓,是别人对某人的指称;作为身份,是所具备的一种资格。这个词组,是古今中外凡有此内涵的人的集合体,用时代、区域、阶层的不同标准,在其前加上不同的限定词,又可以对他们加以区分。按阶层来分,如帝王书法家,名士书法家,平民书法家,达官书法家,民间书法家,文人书法家等。其间,不难看出,书法家有着身份差别。

不同身份的书法家,有着不同的人生理想,自然也有着不同的审美追求。丁正《士与书法》[①]探讨了名士书法的特征及在中国书法史中的影响,为我们研究某一身份的书法家,做了示例。不同地域的书法家,也因为承习不同、趋尚不同、精神的与自然的环境不同,而有不同的风貌。前辈陈永正老师《岭南书法史》[②],同朋朱万章《岭南金石书法论丛》[③],都把观察的目光聚集于岭南,从识别的意义来说,“岭南”二字,相对岭南之外,也是一种身份的标志。

近来的文艺评论,不少探讨身份认同与识别的问题。今年,罗一平在《美术观察》上掀起了美术家身份的热点探讨[⑤],不期而遇,广州举办名为“墙里墙外”的文人书法展览。这显示着一种必然:上世纪刚过,新世纪初来,社会翻覆变化,价值取向多元,人心变得日益复杂而不纯一,包括书法家在内的文学艺术家,都对自己的身份有不少困惑,觉得有必要对自己的身份作明晰的思考。试想,连自己是什么人,自己的位置在哪里,都未曾弄清楚,艺术的目标与意义,还会明白吗?所以,标举文人书法的展览,其实不是一次普通的书法展览,更重要的是书家对自己身份的标出和认定。

那么,“文人”作为一种身份,他们的书法与古代书法的艺术精神有什么联系呢?为什么要标榜文人书法,这有什么历史意义呢?文人书法的价值取向与传统继承有什么关系呢?岭南文人书法,又有什么特点,在书法艺坛中,有什么地位,起什么作用呢?

一、“游于艺”的艺术观

古人对于书法的态度,存在着看似对立却并不矛盾的两类意见。一是像王羲之将它视为“玄妙之技”,认为“若非通人达士,学无及之”[5],把书法看得十分高。另一种就是像颜之推那

样，认为王羲之本来是“风流才士，萧散名人”，可是，“举世惟知其书，翻以能自蔽也”，告诫人们“慎勿以书自命”[6]，从而把书法看作是人生中次要的。其实，书法之重要，正是因它的不重要才显现出来。其观念，源自于先秦儒家。

《礼记·少仪》也说：“士依于德，游于艺。”德指以道为本的至德、以行为本的敏德、以知逆恶的孝德三德，艺指五礼、六乐、五射、五御、六书、九数等六艺。《论语·述而》子曰：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”何晏《集解》说：“志，慕也。道不可体，故志之而已。据，杖也。德有成形，故可据。依，倚也。仁者，功施于人，故可倚。艺，六艺也，不足据依，故曰游。”可见，古代的君子，是不依赖于艺事的，对待艺事的态度，是“游”之，而非志、据、依之。在今天，我们对待艺术的态度，早已有所改变，但还是不难理解古人的用心，他们有更为广大的人生追求或者精神需要，并不局限做一名艺人。与此相关的另一种观念，就是《论语·为政》所说的“君子不器”，何晏《集解》说，“包曰，器者各周其用，至于君子无所不施。”刑昺《疏》说：器物各成其用，“君子之德则不如器物各守一用，言见机而作，无所不施也。”今人杨伯峻的译文说：“君子不像器皿一般，（只有一定的用途。）”单一的一名艺人，不事其馀，很可能流落为器，即除了写几个字之外，别无用处了。那样的人，是不符合中国古代的艺术精神的。

古代士人，是有意识地将自己的士人身份与艺人身份相分离的。他们所希望人们接受的，是“成人”（全人），而非“器”；是作君子的人，而非艺事之人。《续书史会要》曰：“蒋如奇，字一先，号盘初，南直宜兴人。万历丙辰进士，官湖西大参。性笃孝友，情钟山水，不以仕禄为念，故其书法特潇洒絶俗。董思白称其天骨超逸，功力复深，而其语人尝谓右军书以人重，李志、曹蜍至今安在？其意雅不欲仅以工书名也。”这种“雅不欲以工书名”的观念，是古代士人，也是文人们典型的书法艺术意识。

两千多年以来，历史已经发生了翻天覆地的变化，可是，有意避免堕为艺人身份，而“游于艺”的态度与观念，从上古一直延续到现代。这种情况的产生，一是因为文人阶层依旧存在，“游于艺”便成为贯串历史的、文人心中的普遍理性。二是因为艺术评判的历史，与社会对于艺术接受，验证了一条规律：人的接受，是其艺术作品接受的前提。看杨慎论古人能书而名不著者即可知：

又有能书而名不著者，后汉锦车冯夫人名嫽，善史，书仅见《西域传》。张伯高以书酣，身名亚皇象，仅见于《抱朴子》。曹蜍、李志与右军同时，书亦争衡，其人不称耳。北朝有沈含馨，隋有丁道护，与智永齐名，曰“丁真永草”者。唐有贝灵该缪师愈郑预（心经草书预草也）。胡英（李邕齐名）、邬彤（怀素师名）、武尽礼（宁照寺钟铭）、贺兰敏之（法门寺碑）、房璘妻高氏、崇徽公主仅见《金石集古録》。张諲与王维齐名，雅善小王，见《书苑》，咸工梵书。南唐王文秉工小篆，不在二徐下。又有王逸老善篆与八分，其命名有欲抗右军者，不知何氏人，疑即文秉也。宋有秦子明荣咨道（皆蜀人山谷之友）、高述潘岐（东坡门客），仅传姓名，其馀不传者又何限也。[7]

这大量的能书而名不著的例子，说明了什么呢？文人兼以爱好书法，他们应当以什么身份把自己标出呢？

二、身份标出及传与不传

作品之传播,无论是隔代之传播(突破时间限制),还是异地之传播(突破空间阻隔),都可以看到一个现象,即书法是依附于人(作品的创作主体)的其它因素而存殁、传否的。创作主体在书法之外的其它修为,无论是学问、名望还是人品,尽管从纯书法艺术来看,并非显得那么直接,然而,它们却直接影响着书法作品传播的结果。我们把上文杨慎所述例中,取曹蜍、李志再作说明。

梁孝元帝《金楼子》卷四说:"晋中朝庾道季云,廉颇、蔺相如虽千载死人。凛凛如有生气、曹摅、李志虽久在世,黯黯如九泉下人。"[⑧]但曹蜍、李志的书法当时与右军父子争衡,《墨池璅録》说:"李志字温祖,江夏钟武人。仕至员外常侍、南康相。曹蜍、李志与右军同时,书亦争衡。"黄庭坚《书右军帖后》说:"曹蜍、李志辈书字政(正)与右军父子争衡,然不足传也。所谓败壁片纸,皆传数百岁,特存乎其人耳!"[⑨]

当时与王羲之父子书字争衡的曹蜍、李志,作品并不见留传,今天我们大多数人根本连他们的名字也没有听过,说明一个问题,传播作品,依靠的是创作主体书艺之外的其它因素,所谓"存乎其人"。

此处,很明显存在一个书法家自己身份确定与别人对他的身份认同的问题。所谓"存乎其人",就是所谓的这个人是否被认同、是否被接受。在古代,至少有颜之推那种意见,主张不自许为书法家,虽然是从不为人役使的角度立说,但可以看到核心里原始儒家所主张的"君子不器"的观念,在他们内心深处起着支配的作用。那种书法家身份的自我否认,正好是为了"人"的更好接受。因为,书法的接受与否,并非因为书作,而是"存乎其人",换言之,书艺本身是第二位的,人才是最关键的。如果书法作者作为"人"被广泛接受,他作为书法作者,才可能不会成为普通的作者,而可能被称为书法家。所以,"人"的成功,才有可能真正带来"书"的成功。

然而,在古代士人阶层,要想被人接受,最重要的是德才是否到了一定令人钦服的地位。作为社会的人,书法作者也是各种身份母系统、子系统中的元素,必然同时是几种角色的共存,纯粹以书法作者处世的人,倒是民间的书手,而不是士人阶层那样存在多种人生选择可能性的人。

所谓"字以人贵",就是书法作者的其它方面成就,决定了他的书法的社会地位。书法作品,除了社会成就之外,还存在着其本身的艺术品位。那么,书法家的社会身份,就决定了这两种成就之间的比例关系。

三、"成人"修养与品位追求

书法作为艺术,原来属于读书人精神生命的外化形式,其一旦成为作品,便是书法家精神存在的样式。游于艺的艺术观,其实是借艺事以自我娱乐,而一旦创作出色艺术品,则不仅

自娱,而且也娱人了。

读书人的精神生命是多层次的,在中国古代,由于受到儒家修、齐、治、平人生观念的广泛和深刻的影响,一般的读书人最为核心的精神追求或生命归宿,就是入世为国为民。修齐治平,是以读书、写字作为基础的。

其中的写字,它原本出于实用,即通过所书写的文字来表情达意,但因为诉诸于人的视觉,书写出来的字本身有着视觉效果的差别。于是,书写的文字形式,可以相对独立于文字表意之外而存在艺术的价值。尽管书法始终是书写汉字,但不同书写者、不同书体书写的相同的字,甚至同一书写者书写的相同的字,就会产生艺术品位高下的差别。

与此同时,古来人们也很自然地从书法水平情况,去察知作者的精神生命。晋朝颜之推虽不那么看重书法,但他还是认为"真草书迹,微须留意。江南有谚云:'尺牍书疏,千里面目也'"[10]。

这里反映出一个信息,书法存在于文字的书写过程之中,在这个过程里寄托着书写者的各种观念,大至宇宙,小至笔法,从对自然、对社会、对人生到对书写文字本身,无所不包。

由于人的社会角色的转换,在社会情境中人具有多方面意义,这些意义可以在同一个人身上共存,使得书法艺术家必须在书法家与一般社会人之间处理好关系。由于中国古代社会长久的观念积淀,使得人们不愿意去做"器"而力求成为"君子";也使人们尽量去避免做"匠"或"奴",而去力求做"家";还使人们坚守一个艺术信条,人生修养、文化修养是艺术的根本。这样,古代的艺术家(尤其是书法家),就不会去做专求于艺事,把艺事当作是大道之外的馀事,或者虽为小道,亦欲观大道之窍。

这样,文人的艺事,既是文人身份之内的事(舞文弄墨本属份内),又是馀事,因为文人有更大的事情要去考虑。作为文人更多属于社会身份,作为艺人则是纯自我个体精神生命的身份,这双重身份,会导致文人书法家面对选择。

做一般的社会人,自然有穷有达,他是一个双重整合的人,自然有着社会身份与艺术家身份的消长关系。社会身份的萎缩,往往带来艺术家身份的增长;反之,社会身份的增长,可能影响艺术家身份的增长,或使其削弱。所谓"文章憎命达""诗文穷而后工"的道理,即在于此。

书法家可以作为一个人的身份证明吗?中国古代的观念势力范围之下,人们并不那么情愿自我标榜为书法家,其中的原因,除上面所述之外,还有身份认证的问题。也即是说,一个自己贴上书法家身份证的人,别人未必会认证;相反,一个不以书法家自命的人,他在其它方面有所追求或有所成就,不屑于亮出书法家的身份证明,或者无需以书法家身份名世。所以,自动剥夺书法家身份的人,反而被认证为书法家,这种情况,看似奇怪,但正合乎中国传统文化精神的命脉,即主张做"完人"(即有全面修养的人),"艺事其馀耳"。

书家的社会人与艺术人两重身份之间,存在着交叉重叠部分,二者可统一,也可以矛盾而分离。观者也有一般社会人与批评欣赏者两重身份角色的矛盾与统一问题,而观者对书家的评价与书家的自我评价经常是不一致的。

功夫在书法之外,如独特的人生体验、独特的审美观念、独特的艺术格调,向来为文人书

法家所珍视。书法家精神世界的其它因素,将如肥沃的土壤,滋养和培植着书法这丛娇贵的花树。所以,书画等艺术即是文人修养的内容,而文人修养,又是他们所从事的诗文书画艺术品位的保证。

四、岭南文人书法风采

岭南历代书法家辈出,而表现出与古代士人看重人生修养的共同特点。晚近康、梁未曾以书法为专业,而因此却能使书法传世,人所共知。其实,重学养而游于艺,在岭南有着久远的传统。

唐代张九龄(678-740),非不能书者,其书与当时大书家李邕并举,但九龄以宰相、诗人以及刚正不阿的性格传名于世,书法其馀事也。

宋代广州崔与之(1158-1239)、番禺李昂英(1207-11257),皆文士而兼精书法。南海葛长庚(1194-1229)为道士书家,亦重修养。

明代岭南,书法更多名家。哲学家兼书法家的陈献章(1428-1500),书法妙造自然,陈永正先生评曰:“白沙先生是岭南第一位杰出的书法家,他首先是一位哲人,然后才是一位艺术家,书艺,是表现他的哲学思想的一种形式。他把心学法门,把自己静悟自得的精神境界,都体现在他的书法中。”[11]白沙弟子湛若水,学与艺皆承师法而有所新变。陈永正先生评曰:“书以人传,‘掉臂从容’的哲学家湛若水,得其师陈献章心法,其书艺的名气也颇大。”[12]白沙门下之顺德赵善鸣(1466-1635?)、邓翘、梁储(1451-1527)皆同沾师泽,学问与书艺双收。

此外南海霍韬(1487-1540)、香山黄佐(1490-1568)、琼山黄芳(?-1544)、湛若水弟子番禺王渐逵(1498-1558)及顺德一批书家,皆修文而以书传。而琼山海瑞(1514-1587),“碑刻传世尤多,盖世人敬其风节而重其手迹,故勒诸贞珉,以期久远。”[13]这种情形,与明末岭南烈士与遗民书法家被人看重,似相呼应。袁崇焕(1548-1630)、陈子壮(1585-1668)以其壮烈而人传其书;清初遗民屈大均、陈恭尹、彭睿壦则因气节高洁,而见重于时人与后世。

清代诗书画印“四绝”的黎简,表现出修养不是单单学问能概括的,如果指向艺术,书法所需要的修养就是独特的个性特征,人文修养与文化精神是内隐其中的。当然,也有像吴荣光(1773-1843)那样的学者兼书法家。朱次琦(1897-1882)、陈澧(1810-1882)表现得更为明显,朱九江并不以书名世,而传世书作被人珍视。陈东塾虽以行书卓然成家,但他首先是渊博的学问家。粤中李文田(1834-1895),也是著名的学者,后以碑学出名。

岭南的传统,延续到现、当代,正如父亲与儿子有着相延续的关系那样[14]。陈永正先生在《岭南书法史》的第六章《民国时期的岭南书法》,专节探讨的“游于书画的艺术家”,在第七章《当代广东书坛》又专节探讨的“馀事作书的名家”,他们的艺术生命状态,是颇耐人寻味的。

就陈永正先生本人来看,他是当代岭南文人书法家的一个典型。丁正曾经描述他:“沚斋先生从来都不以书家自居,而是将自己定位于一个文人。他认为作为一个文人,对中国传统文化的东西,什么都应该懂得一点,虽然不可能都太精,书法本来就是文人份内之事。因此,

说先生将书法当作‘馀事之馀事’，绝非是一种虚饰，在先生的心目中，连作学问也是一种馀事。他认为文人的心态是自娱的，读书写字，眉批夹注，读画玩碑，都是自娱和修心养性的手段。故先生常说‘百无聊赖以书名’。正因为先生不欲以书名，而书名自彰。”[15]

当今传统学问的巨擘饶宗颐先生，正如人们所概括的，志于学、守于智，而且游于艺，更是当代中国、当代岭南一位典型的文人艺术家。他具备自如自足的知性心灵与艺术心灵，“十二岁即习诗赋文、绘画书法，大半生写作诗词逾千首，创作书画数百篇，允为当代一大家。中年在从容心言先生习琴，深解操缦之事。这在近现代多才多艺的学人之中，亦属罕见。他的古文能摆脱凡猥，独出机杼，有老劲之力；他的骈文音调高古，神明内敛，华实兼资，俨然魏晋间人；他的诗歌取材广泛，古风尤具兴会淋漓、游思飞动之美，七绝则富于清圆妍润之姿。他的书法，有体皆备，无美不臻，尤以峭拔古腴之格见本色。他的绘画，出入元四家、明文人画，笔迹以磊落为高，精神以宇宙往来，天地之纯全、物我之融化，臻于旷怀高蹈、清空无滓之逸境。”学问与艺术，成为饶公的生存方式[16]，艺术作为精神修养、存在方式，堪称当代文人艺术家的典范。

“墙里墙外”参展诸公，各有成就，不胜枚举，要皆能游心于艺事，不为专器。故知岭南文人书法重修养不但由来已久，而且绍响不绝。

五、矫末俗于当世

以上探讨，本来应以“当前书法路在何方？”这个问题为核心的，但这个问题太难回答，今只将个人的感想略谈一二。

“敢问路在何方”，在当代书法的近二十年，已经有不少人去探求过，基本上都是在传统与创新，学古与超越这对立的两极中游移，去确定自己的位置；或者如现代书法走向图式与水墨，或者如流行书风直接写个人感觉，表现出书法笔性追求的背离与向绘画视觉的靠近。同时受到现代艺术思潮的影响，书法走向也有不少的理论探讨，许多人去作理性的思考。

然而，书法艺术，毕竟不能与绘画相混淆，它有自身的个性特点，借用其他艺术门类，反而显得不伦不类；而且艺术的选择，毕竟不能完全依靠理性的思想，更多地要去凭着艺术的直觉去探索。

直觉，是艺术的生命。但是，一个人的直觉，除了少数天生的极好与极钝之外，一般是要依靠训练的。经过长期而正确训练的艺术家，其直觉就不是天然的直觉，而是一点一点积累起来的经验，凝结成灵活而又相对稳定的直觉结构。凭借这种直觉，可以十分准确而又灵敏地对所感知的艺术信息作出恰当的判断、选择，并作出恰当的艺术反应。

所以文人的书法艺术观念，是把书法当作是修养的一个组成部分，或是精神层次的自然表现，他们决不把书法用于装点门面。于是，书法艺术成为文人精神寄托的艺术形式，他们对书法作长期仔细地研求，精益求精，永不满足。这种观念，对于追求一时轰动效应、短时间功成名就的“书法家”是十分重要的照鉴：书法要讲求法，但不能执着于法；技法与功力已经是可以终身追求，而才情、学养、天趣，更应是书法家孜孜以求的东西，因为那才是书法艺术的



生命所在。

古代士与书法的关系,丁正先生在1997年便已经有深入探讨,认为正始名士派书法家表现出独特的精神风貌,即对人性自然的执着追求。这种追求,其实是历代知识分子,或者文人阶层书法艺术家的共同追求。

上一个世纪,中国人动荡不安,直到最后的二十年,才相对安定。旧式的文人,曾经被改造成新式的知识分子,意味着在当代,士阶层彻底消亡。读书人不再是"学而优则仕",相反,政治生命与经济生命相剥离。作为人的修养组成部分的艺术,也相对独立,从文人、知识分子分离开去,成为职业的"书法家"、"画家"等特殊身份的人。

另一方面,由于政治与经济等社会因素,产生一批新贵,他们参与了书法活动,成为大款书法家或高官书法家,又出现一个特别的现象,权贵与大款也可以成为书法家。

但是随着尊重知识的社会潮流,使得原本消亡殆绝的文人,又重有生存的空间。于是,时至今天,文人,在中国传统书画艺术的创作群体中,依然占着重要的位置,文人的艺术观念,也依然占着重要位置。

书法职业、职业书法家为什么不会成为中国书法艺术的主流?职业不等于美的追求与纯艺术追求,也不等于代表一流,因为修养是书法艺术之树的土壤。首届兰亭奖所暴露的问题[17],说明当代许多书家基本文化素养还未过关,那是不会被社会与历史认证为书法家的。

现代书法艺术与流行书风展览的平淡[18]说明什么?对这个问题的探讨,可以从许多因素着手,这里,我只想从自我身份的取得一种角度来分析。传统艺术的学习,必须从承袭别人入手,必须先没有自己,才可能有自己。有了自己之后,更重要的是能够每创作一件作品,都能够努力脱去自己、不像自己。质言之,必须经过像古人,超越古人,有我有古人,有我有古人而又超越自我,最后形成真的艺术自我,这样才是真正取得自我身份的途径。其中还要不断地丰富书法之外的其它修养。在这个过程中,缺少一个环节,都是不可能取得书法家的合法身份的,而轻弃人生修养的人,更是做不了合法身份的书法家。

此外,是否以书法家自许的问题,还应当追溯到做书法家的原初目的上去。写字,如果立志成为书法家,当然是无可厚非。可是如果心存书法,不及其馀,结果必定会南辕北辙,难臻妙境。道理很明显,书法艺术,只不过是人的精神追求的一个方面。现代信息时代,高科技做出的视觉效果,又快又好,业已给人们带来便利;另一方面,高科技时代,又要求短时、高频、快速地生存,否则就不适应竞争。那为什么还要去学习书法呢?

我认为,书法首先是培养对古代文化遗产的充分看重,而不是为了适应现代社会的节奏,去制作一些所谓现代的书法艺术。有人说,书法艺术属于黄昏艺术,从艺术形式来看,的确如此,没有人可以再超越古人了。也正因为如此,中国的书法,必须在古代里寻找艺术的生命。饶宗颐先生的博采兼收、融为一炉,陈永正先生的帖意碑情,都是从古代中找到自我,而又有所创新。

书法家的精神世界,也许有科学的探讨,如对学术的研究;也许还有宗教的情感,如对自我及他人灵魂归属问题的关注;然后是对艺术的追求,那是对一定形式美、对形式所装载的情感意绪的陶炼,借此自娱与娱人。因此,不局限于做书法家,才有可能是书法家。换言之,只

有“书法家”身份的弱化，才能使全面修养的“人”彰显；同时，也只有使全面修养的“人”得到彰显，才可以成就一名真正意义上的“书法家”，而不是“书匠”与“书奴”。

概言之，书法必须法古，书家应重学养，那是书法的正途。

结　语

当代文明的滓尘、纷繁变动的社会污垢，加上西方现代艺术的观念，威胁了书法本来生新天真的艺术天性。书法最终应从那些积垢中，找回自己的艺术天性，也即找回书法艺术迷失的自我。经验表明，要使书法艺术的生命常新，从传统走过来是必由之途。没有深厚的传统功夫或对传统的深刻理解，去追求流行书风与现代书法，是没有多大意义的。同时，书法艺术虽然重技巧，但更重要的是依靠学养，做“德充之符”，犹如武术家之不仅有招法，更有内功，后者必不可少那样。师古而创新，积学以储宝，是书法艺术的前途。

虽然，书家不可能个个是文人，然而文人书法，却一定是书法爱好者的重要资鉴。

注　释：

① 白鸿、丁正《白丁集——瓜豆庵论书丛稿》，岭南美术出版社 1999 年 8 月。
② 陈永正《岭南书法史》，广东人民出版社 1994 年 8 月。
③ 朱万章《岭南金石书法论丛》，文化艺术出版社 2001 年 8 月。
④ 罗一平《艺术家：亮出你的身份证》，北京《美术观察》2003 年 4 期。
⑤ 王羲之《书论》，《历代书法论文选》28 页，上海书画出版社 1979 年。
⑥ 颜之推《颜氏家训·杂艺第十九》。
⑦ 杨慎《墨池璅录》卷三，《六艺之一录》卷二百八十一，据文渊阁本《四库全书》。
⑧ 曹摅疑即曹蜍。
⑨ 黄庭坚《豫章黄先生文集》卷二十八，引自水赉佑编《黄庭坚书法史料集》31 页，上海书画出版社 1993 年 12 月。
⑩ 《颜氏家训·杂艺》卷十九。
⑪ 《岭南书法史》21 页，广东人民出版社 1994 年。
⑫ 《岭南书法史》27 页，广东人民出版社 1994 年。
⑬ 《岭南书法史》32 页，广东人民出版社 1994 年。
⑭ 罗一平《传统与超越》曾经探讨了艺术传统延续与超越之关系，虽集中于绘画艺术，但透彻明晰，颇可参看，见北京《荣宝斋》2003 年 3 期。
⑮ 丁正《先生本色是诗人——记诗人、学者、书法家陈永正先生》，载北京《中国书法》2003 年 5 期。
⑯ 胡晓明《饶宗颐学记》13-15 页，香港教育图书公司 1996 年。
⑰ 参看乔南《“兰亭奖”中的“意外”》，北京《中国书画》2003 年 1 月，创刊号。

⑱ 洛水《凿壁十年图破壁——我看“首届流行书风提名展”》，北京《中国书画》2003年1月，创刊号。

（本文曾以《书法艺术：游艺还是品位》为题，刊于《粤海风》杂志2003年第五期。）

钟东：中山大学古文献研究所

墙 里 墙 外

一个关注岭南书法文化性和"馀事"性的展览

陈 迹

20 世纪初期，随着西学对中国传统文化的冲击为契机的中国近现代社会的崛起，随着西方硬笔书写工具在中国的普及和科举制度的废除，数千年来"美用合一"的中国传统书法再也无法像以往那样自然而然地浸透到人们的日常生活之中，这种数千年相对稳定书法"生态"的被破坏，直接导致了传统的中国书法抛弃其实用性而逐渐向纯艺术性倾斜。特别是 20 世纪 70 年代末以来，伴随着中国书法群众性运动所掀起的书法热潮、对同样有着汉字文化背景的日本现代书法的借鉴、受国门开放以来西方各种现代艺术思潮的洗礼、书法学科在高等院校的设置以及书法学建构等等，使得当代的书法家有越来越专业化的倾向，也使到当代的中国书法艺术基本脱离了原来实用性的一面而走上了纯艺术的道路。

应该说，这是上天赐予我们这一代人的历史契机，因为这种由客观原因直接造成的对中国书法艺术性和实用性的扬弃，也必然会引起书法创作模式的改变，引起当代中国书法格局的的大调整、大变化，而事实也正是这样的。可以这样认为，这场嬗变的深刻程度是中国书法艺术史上任何一个时期都无法比拟的。单凭这一点，就足以让以后的书法史家们大书特书。而中国书法的"官方"组织在这一特定时代背景之下顺应时势所操办的一系列展览，也因此成就了新一代书法家，这些书家成功的例子通过各种展览和众多的媒体，又对广大书法爱好者起到示范和借鉴的作用。此外，西方现代艺术思潮继 20 世纪前半叶之后又一次水漫金山式的淹灌和几十年割裂之后传统文化在当代的复兴对中国当代艺术的双重影响，使到当代的中国书法呈现出一派热闹非凡的景象。应该说，在书作的形式感方面，当代书家探索的力度是空前的，也取得了很大的成就。而且，其中的某些"标青"书家也当能与数千年未有之变这一历史事实一道载入中国书法的史册（这有待于历史的验证）。他们那种为现代展厅度身定制的重气势、讲刺激的作品以及他们的成功路径，在节奏紧凑的现代社会无疑有着当下社会学背景，这也为他们赢得了相当数量的欣赏者和追随者。再加上此起彼伏接连不断的各种展览以及众多报刊杂志的鼓而吹之，以至于有的人因此以为，这种种的展览和这些活跃的书家就是当代书法的全部，或者说是当代书法的主流。可是有一事实我们是无法否认的，即在这热闹的背后，中国书法其实也面临着许多的尴尬。比如说，在书法作品的文化意蕴和对中国书法固有的汉字文化体认方面，由展览竞争机制催生出来的许多书家的作品便有着先天的缺失。于是，由于价值判断所依据的差异，有的人为当代中国书法的空前繁荣大叫其好，又有许多的人为当代书法的没落而感到悲哀。

艺术的多元化是个不争的事实,当代书法大展的评委们及追随者们、参展者们所组成的书法展览,实际上远非当代中国书法的全部,也不能称之为主流。这种展览现象和创作风气,我想只能算是当代书坛中最为热闹的现象和最为流行的风气。况且,“主流”二字也并非就那样的形象光辉。实际上,在当代的中国,还有许多并非为了参加“官办”展览的书法实践,而他们所取得的成就也令我们无法漠视这种实践的存在。比如有一些传统文化领域的专家学者、画家、诗人等,他们在治学之余或在主攻领域的艺术创作之余,出于对书法的关爱,也把弄着这一“玩意儿”。他们这种“无为”的心态决定他们不可能在书法方面作些惊天之举和种种噱头,因此传媒(包括专业传媒)也不太留意。但是,他们在这一心态下所创作的作品,固然没有当下展览竞争机制之下产生的许多书家那样为了在众多作品中先声夺人,为适应现代展厅环境而刻意经营的那种远远一望便能感受到的刺激感,但也少了吓人的霸匪之气,相反,倒是平添了一份落落大方,自为自在的书卷之味。然而,这一自适的创作方式同时又决定了他们书写时不会太过考虑书作一旦被放到现代展厅之中会是怎样的一种情形,协调与否等问题。因为他们这种多为手卷、册页、扇面或者小条幅、小斗方的适宜于书斋之中玩赏的艺术形式,一旦置诸建筑恢宏、墙面巨大的现代展厅时,这样的作品在视觉上容易被环境所消解,所“吃掉”,在展事频繁的当代,这也许是这些“无为”的书家们进一步将当代中国书法的话语权拱手让与展览一族的另一重要原因。另外,这其中或许还涉及到书法作品的现代性问题。

不久前,在广东美术馆看了“法国新现实主义作品展”和“邓散木艺术展”,“现代性”这个问题便一直盘桓在我的脑中。因为“法国新现实主义作品展”让我觉得很现代,而“邓散木艺术展”的作品形式和装裱形式、展览布置方式给我的感觉则是与周围的环境不太协调,总觉得有点“旧”。是由于邓散木的书艺印艺水平低下吗?回答当然是否定的。只是我觉得他这种传统的创作规式和传统的装裱方式跟广东美术馆展厅设计的现代气息难以取得平衡。但是为什么“法国新现实主义作品展”给人的感觉是现代的,而“邓散木艺术展”会给人一种跟当下的社会不太融入的感觉呢?这几天正在广东美术馆展出的另一个展览“新状态第五回·杨培江作品展”,也让人觉得很现代(杨的作品以水彩及多媒材为主要媒介,虽是普通的“乡土”题材,但作品融入了西方现代绘画的某些因素)。而这种“现代”与“陈旧”的感觉并非是我一人所独有,跟我同样对中国传统书法有着特殊感情的几位朋友也都承认,在现代展厅之中观看中国传统书法时,经常有这样的感觉。问题出现了,是否西方的或是学习西方的东西就是代表着“现代”,而像书法这样中国固有的文化、固有的东西就“陈旧”了呢?如果不是的话,那么我们又如何会产生这样的感觉呢?而且我想,这问题一定不仅仅是局限于书法及绘画这极其有限领域的问题,这当是处于现代转型时期的所有中国人都无法回避也难以解决的文化问题,这也许正是中国传统文化在中国现代化进程中的困惑和尴尬。另一问题是,中国书法这种饱含文化意蕴的特殊艺术形式真的可以“发展”成为一门完善的现代艺术样式吗,有此必要吗,中国书法的发展真的可以用达尔文的进化论来套用吗?在中国绘画的中西融合和现代化的问题上,康有为、梁启超、陈独秀、蔡元培那一代人不仅极力提倡,并且已经作了深入的探讨,而这些中国社会近现代进程中的先驱们提倡美术革命、提倡诗界革

命、文学革命，却绝口不提书法革命，不提书法的现代化问题，这又是什么原因呢，是这些先哲们对书法所知无多吗？要知道，康有为、梁启超等可都是书法方面的行家里手，他们不但在创作上影响巨大，一部《广艺舟双楫》更是书论中的经典之作啊。

应该说，当代的中国书法与传统的中国书法已经有了很大的不同，每一位关心中国书法者都无法漠视这种变化的存在。从数千年来的“美用合一”为主的创作方式到20世纪尤其是20世纪70年代末以来书法纯艺术化的嬗变，使到书法创作包括书法在学院的专业式教育方面都倾向于从艺术形式上进行探索，即使是前文提过的中国传统文化领域的专家学者们馀事之所为，也终因其失去了中国书法原来的实用性一面而肯定会在形式上更为留心，尤其是现代展览竞争机制的推动，当代书法形式的探索达到空前的高度也就不难理解了。但另一方面，在这种展览竞争机制主导之下，传统中国书法中所固有的、有别于其他艺术形式而为宗白华氏所盛赞的“一种表达最高意境与情操的民族艺术”，也正在悄然逝去。

中国书法这种以汉字为载体，以汉字文化为基础的特殊艺术形式是否应该跟绘画一样成为一门纯粹的视觉艺术形式，中国书法是否有必要现代化，应该如何现代化？另外，这特殊的艺术形式——书法除了能给予人以视觉上美的享受外，是否还蕴含着某些汉字文化情结，是否正是这种汉字文化情结传递着浓浓的东方文化情愫，传延着中华文化的正脉？当代的中国书法，比起当代的其它艺术样式，似乎更为复杂，处境似乎更为尴尬，而需要解决的问题也似乎更是多多——也许，这正是当代中国书法魅力之所在。另一方面，中国书法这种以汉字为基础和浓郁东方文化情结的特性，也决定了她难以为为一般西方人士所理解。因此，这“艺术中的艺术”是否真能顺畅地走出国门，是否真能担负起“弘扬国粹”和传播中华文化的重任，也就令人怀疑了。对于这一点，也许有人会举许多例子来相质，来宣扬中国书法的伟大。比如说法国总统希拉克也盛赞中国书法是“中国艺术中的艺术”等等。但这些外籍人士真的对用汉字书就的中国书法有深刻理解吗？我觉得，对于当代的中国书法，也许把她的位置放得低点，不要对她寄予太高的期望，不要赋予她太过沉重的历史使命，说不定哪一天，她却能悄悄回报一份令我们意外的惊喜。而且，如果她真的伟大的话，这样做也无损她的伟大。

当代的艺术生态是多元并存的，而中国书法的“各门各派”也应该都是平等的。强烈刺激、先声夺人的作品固然有众多的欣赏者，“鸣远叩思”富有人文情怀的书作也不乏知音。只是由于前一类型的作者们创作时多是基于入展、入会、获奖、成名等现实利益的驱动，而且这种激烈的竞争态势也将这类创作推向前方的阵地，推向被关注的焦点。于是他们当中的某些人竟以为自己真的是权威，自己说了算，以为自己便是当代书法艺术真正的代表者，以为只有他们的创作才代表了当代书法发展的方向。问题是，既然我们容许用这在后工业社会或信息社会基础上产生的后现代理论来对传统经典作品的权威性和垄断性进行解构，那么，我们又有什么理由重新竖立某些人为新的权威，让他们垄断当今的中国书坛，让广大的书法家们和书法爱好者们唯他们马首是瞻呢，这种理论和做法不正是在搬起石头砸自己的脚吗？当然，有些人在这一搬一砸之间，也许已经捞尽了他们所认为的好处。我想，这次“墙里墙外”展的大部分作者，应该是归到另一种类型即后一种类型之中，但与前贤有所不同的是，由于使用毛笔的土壤已经被更为现代的钢笔、键盘所取代，因此，他们的钟情书法，在心态上比起

前贤来说更为主动,而这些作者因其本来就无心也无需在书法创作这一领域分一杯羹,因此更多是以把玩的心态介入书法,这种排除功利性的"自怡悦"式的书法创作,使到他们在不断的个体体验中获得了一种独立自我的审美品格。而他们在多种文化领域上的成就和审美上的丰富体验和修养,使到他们有着比一般书法家更为开阔的文化艺术视野,使到他们能够把自己的审美体味建立在一个更为广袤浩茫的时空之中,因此,他们的作品比起一般的书家更具特别的内涵。他们的学富五车,也令他们更知道自己的不足,行事也更是内敛谦虚,以至于热闹的书坛有时似乎难以见到他们的存在。但假如你能静下心来留意一下他们,你就会发现,这些"馀事作书家"的学者们不知道是有意栽花还是无心插柳,他们的书作其实都各具独特面貌,成就斐然。不知不觉之间,他们在这闹哄哄的书坛之外,筑起了另外一道亮丽的风景线。

中国书法不仅极具中国性格,同时也饱含着中华文明信息,她的发展历程以及它在当代中国的状态一直以来是广东美术馆关注的对象。2000 年在广东美术馆举办的"守望与前瞻·当代中国书法十二人展"就是对中国当代书法现象的探讨和对当代书法展览机制新的尝试。而我们这次策划的"墙里墙外·当代中国书法邀请展",则主要是从当代语境下中国书法的文化性和边缘性性这样一个"点"来切入的。因此,我们邀请的作者大部分是中国传统文化领域方面的专家学者,而且又都是对书法别有心得的,这些参展者是莫仲予、饶宗颐、徐续、林近、王贵忱、吴灏、常宗豪、孙稚雏、刘斯奋、陈永正、曹宝麟。这十一位作者在各自专门领域的成就自然无需笔者来饶舌,而他们在书法上所下的功夫和所达到的高度,也是许多以"书法家"自居者所不能望其项背的。其中,莫仲予的章草,在岭南前辈王秋湄清刚峭拔之外,益于厚朴浑融,成就独高;饶宗颐五体皆精,其古逸豪纵,宇内咸闻;徐续以诗词家身份介入书法,内敛秀劲是其本色;林近于书法之外,兼工画印,三者相得益彰;王贵忱初学南北朝写经,后在罗振玉、徐渭、董其昌上多有会心,疏秀清朗是其特点;吴灏取法黄庭坚而旁涉苏轼及明诸家,笔下云卷云舒;常宗豪凝练古穆,气格逸出当世;孙稚雏学其师容庚,有所取亦有所弃,不受师门之限;陈永正近年在书法史论方面也多有着力,而其书精严奇崛,极具自家面目;刘斯奋不落古人藩篱,丰神俊拔,倜傥风流;曹宝麟深入米芾堂奥而兼及苏黄,在当代书坛有着众多的追随者,而他的宋代书史研究,也为学界所瞩目。 当然,这些作者学行有高低,声名有显晦,有的甚至也可算是书坛中的人物。而且,我们也并非认为他们在书法艺术上都已达到炉火纯青无懈可击之境。但是,这些处在书法圈子"边缘"或者说"骑在墙上"的"馀事作书家"者,他们在书法方面的成就却是许多"墙内"的专业书家所难以梦见的。尤其是在岭南地区,这些作者的作品在某种意义上甚至代表了当代岭南书法创作的水平。

久处墙内,难以放眼大千世界,而身处墙外,又难以窥见围墙里的景致。"墙里墙外"展希望引出的是中国书法在当下面临的一些问题以及由此而引伸出来的中国传统文化在当下的困惑、尴尬等等。因为中国书法当下所面临的问题绝非仅仅局限于书法本体的问题,它更涉及到中国当下现代化进程中所遇到的诸如古典与现代、东方与西方等等的问题。政治、经济制度的现代化势在必行,而文化、艺术以及其它呢?区区如"墙里墙外"展当然不可能告诉人们正确的答案该是怎样的,我们只是把我们认为的问题提出来,希望通过这一展览引起人

们的一些思考而已。当然,我们也希望通过“墙里墙外”这一展览,对当下美术博物馆如何积极介入当代中国书法作些有益的尝试。至于效果如何,那已经不是我们所能把握的了。

2003年5月19日于留留书屋

(本文原刊于《墙里墙外·当代中国书法邀请展作品集》,广东美术馆编,岭南美术出版社2003年出版)

陈迹:广东美术馆

文化遗产态度

广东美术馆书法策展刍议

蔡 涛

在广东美术馆的资料室里，我们收藏着一件文档资料，这是一本极其普通的笔记本，2000年我馆举办《南海市博物馆藏康有为书法精品展》时，我们将这本笔记本置于展厅入口处，提供给观众作留言用。成功的媒体宣传，为展览引来了为数众多的观众，大中小学生、退休干部、城市白领、书法爱好者以及各路专业人士都纷至沓来。看完展览，大家还十分热情地在留言簿上留言（作为一个新馆，我们也是首次尝试收集观众反馈意见），很快留言簿就写满了：

"读者我觉得您的书法好看！广州读者。"

"陈彰到此一游！"

"我很喜欢中国书法，可是我看不懂。"

"他老婆的字比他靓。"

"康有为您好！"

"经过此游，自信大增，获益不少。"

"我觉得康有为的字很 beutiful，嘉欣。"

"康有为伯伯，我们喜欢您。"

"很高兴认识您--康有为。"

……

这是非专业层面观众的反馈信息，可以作出判断的是，很多人在展厅里无所适从，不知如何欣赏书法，无法进入书法的艺术语境。

不少学界前辈来参观展览时我也有幸作陪，他们玩味作品的神情至今还历历在目，也让我们倍受鼓舞。他们是专业层面上的观众，书法欣赏对他们来说既是日常雅好，同时又有长期的专业研究和创作实践作为欣赏的知识背景。

展览结束后，每次翻到这本留言簿时，感慨总会很强烈，体会最深处莫过于滞留在展场中的那一份尴尬：场面虽然热闹，但其中弥漫着隔膜、荒诞的气氛，留言簿就真实地反映了普通观众们的心态和欣赏水准。

相对于这些普通观众，专家学者们应该说是展览的最有效观众，甚至他们在书法专业方面的认知深度和广度也普遍高于美术馆的从业人员。书法展览面临着非常复杂的观众构成，对专家，美术馆可能只需要提供上档次的展品和基本的展示条件就可以了，而面对普通观

众，我们则需要作出更多的努力来解答观众疑问，借助环境敷设和文字说明来引导让他们进入较为直观的文化情境，这需要我们具备非一般的文化责任心和美术馆专业素质。

同时，我们面对的专业观众也有着复杂的构成，十余年前，卢辅圣先生为我们勾勒过当时的书坛群像：

> 具有传统文化修养的人，照例依据传统的惯例去领会和使用形式下面的意义；对传统一知半解的人，则依据他们所具有的文化惯性去承受对传统形式的偏好；接受了更多时代文化亦即西方传播文化的人，开始从现实时兴文化的立场上对古老形式作随心所欲的阐释和改造……如此种种，汇为一股"剪不断，理还乱"的多元化潮流，拍打着与书法有关的每一个人的心灵。①

面对书坛的这一"多元化潮流"，同时也面对着大批既缺乏书法的书写体验，又完全陌生于中国传统文化语境的观众，我们的书法展览应该如何积极应对，这是一个迫切的问题。回答这个问题难度很大，我们不时会遭遇尴尬。

首先我们从美术馆自身角度出发提出了疑问，在这样一个当代文化活力充沛的机构中安排书法展览，并且要长期的进行下去，其理由和必要性在那里。我们有必要考察一下博物馆的定义：

> 博物馆是在研究、教育、娱乐的目的下，面向对社会及其发展作出贡献，与人类及其环境有关的物质资料进行搜集、保存、研究、推广及展示的公共的非营利性常设机构。②

美术馆在西方被惯称为艺术博物馆，也就是符合上述博物馆定义的同时更强调其艺术专业的倾向。在这一定义的筛选标准下，书法就非常容易找到在中国美术馆中的显赫位置：它既密切关联于中国人上下数千年的日常生活和文明积淀，加强沟通的便利和种族的文化认同、文化记忆，保持华夏文化的持续传递和发扬光大；同时，书法在中国艺术史上一直保持着重要的地位，在文人艺术的最精华部分和国人艺术审美心理的最精妙处，书法都体现了它不可替代的价值和典型特征——汉字的发明和发展一直见证着中国人的审美创造能力的发展和审美风尚的演变。在当下，书法有着关键的一处贡献，就是作为以汉字为媒介的艺术形式，向今天的中国人提供了一种恰当而感性的方式，使我们与传统中国文化的沟通仍然有着较多的可能性。现在通行的大陆汉字尽管有所简化，但它在一定程度上依然保持着强大的文化记忆功能，在日常生活中，国人还在频繁的使用汉字。这对于"五四"之后传统文化屡受冲击、"新""旧"观念严重对立的中国来说，意义十分重大，书法能以一种含蓄的艺术方式启示当代国人：我们的艺文传统原本就是一个整体性的文化，我们日常使用的交流媒介原本就蕴藏着无限的创造性元素和审美原理，这是一项对中国人意义非凡的视觉文化遗产。因此对于中国的艺术博物馆（美术馆）来说，书法策展有着重大的意义。

由这一立场出发，对推介传播书法艺术这一事业，我们的热情是一直持续着的，但美术馆在操作书法展览时，自身面临着一系列因历史遗留问题和体制滞后造成的困难。首先，在中国大陆，美术馆这一文化机构的发展一直被孤立于博物馆系统之外，而倾向于现当代中外艺术的研究收藏。对于丰厚广博的中国书法这一文化遗产，美术馆首先缺乏藏品支持，继而缺乏专业研究人员和美术教育人员。因为这一系列现状，精良的书法藏品也因之流向有书法收藏传统的博物馆和私人藏家。在中国大陆的美术馆界，这是一个普遍的现象。久而久之，美术馆忽视书法这一本土艺术也就成了正常现象。

应该说，目前正处在一个重要的转型期——中国美术馆的建设正处于一个前所未有的高峰期，美术馆正在由以往的被动形态走向主动形态，去完善各项功能，深入思考面向当代中国观众的视觉文化的多元发展。但我们又面临着一系列新的尴尬——相比较当代艺术而言，传统艺术尤其是书法艺术形象越来越灰色——我们拙于向观众对这一被公认为“国粹”的文化遗产作出恰当的解释；我们与观众一样身处信息化时代，对书法文化的陌生与漠然是显而易见的；面对已然形成强势的当代艺术，书法在展厅中的展示效果十分缺乏“当代感”，身处当代“展厅文化”之中，书法的弱势是显然的。

首先是我们面临“国粹”时捉襟见肘的认知能力。中国人告别毛笔文化已有将近一个世纪，我们日常的信息交流手段也早已从硬笔转向了因特网。今天，即使是报考书法学博士的考生，在参加全国统考时，他只需要带上 2B 铅笔在填涂卡上画上一个个的小黑格即可，电脑正高效率地处理、助成新时代人才的成长发育，而书法早已经不是衡量文化人学识品格的一个有效砝码，它不影响任何一个社会个体在自身发展道路上的正常流程，这就使书法失去了关键性的现实社会意义及价值。相当流行的观点认为，书法的艺术性也因此被大大增强了。这是事实，也是书法在二十世纪的发展进程中的最大成果，但遗憾的是，书法已然失去了它最为丰厚的社会土壤和文化土壤。脱离开中国古典文学、伦理道德、政治体制、审美心理、生活风尚、建筑环境等传统文化情境的具体支持，书法的人文表达在很多场合失去了一种真诚性和自然性。中国书法以“艺术”立场安居于当下社会，究竟在多大程度上能激发并表现出其作为当代文化的活力，它如何对当代人的精神生活作出实质性表现，答案似乎都不容我们过分乐观。

对千年书艺的景仰膜拜和将发扬中华书艺作为一项光耀千秋的文化理想，往往是当代书法家们挺身书法艺术的出发立场。在一个特定的历史时期，他们赢得了市场和社会的尊重，并激起了千年不遇的“中华书法热”，但书法本身面临的文化困境并未得到解决，相反，随着中国现代化的急速进程，书法的生态环境正在进一步恶化中。

偶尔有例外的情况，如一些学者型书家，他们在学有专长之余，仍然能够在书斋中“依据传统的惯例去领会和使用形式下面的意义”，以书法为“馀事”，避免职业化、专业化的倾向对游心自赏的文人风度的侵蚀，这样的书写态度（与“创作态度”相对）是从容的，又有着精湛开阔的学养生涯作为书艺的营养补给。这种古老的风度，反而为当今书坛打开了一道新的风景线。当然，成就至此，需要辅之以非凡的意志力和优越的教养环境等等常人难以企及的条件，所以“事书风”可能是个成本高昂的成功方程式，推广的难度很大。这一现象在当代之

所以得以存在,一方面再次说明了书法赖以生长的生态环境的重要性,另一方面也反证了当代中国文化对书法的惯性需求。但可以判明的是,这种需求放在当代文化的大背景中是微不足道的,书法距离普通中国人的生活已越来越远。

2003年5月的《书法》杂志刊载了刘兆彬、陈新亚等人在网上谈"书法生活化"的文章,主张"将毛笔纳入日常书写之中,这其中的关键,在于时时保有毛笔书写意识。"[③]这一说法点到了书法在当下的痛处,也对我们日后的书法策展工作大有启发,而且我更倾向于将"书法生活化"理解为"书法馀事化",但愿有更多的书法爱好者在非职业、非专业的情况下,在日常情态下去悉心品味书艺的精妙,一如围棋和花道在日本人生活中的教养修为作用。可以说,这一方面书法大有可为,也大有意义,因为它针对的是更多的中国普通公众。

另一方面,美术馆、博物馆在书法的当下发展中似乎要承担起更为重要的责任,也可以扮好更加活跃的角色。要拆除造成"墙里墙外"的这堵高墙,美术馆应将书法视作中国的文化遗产(HERITAGE),来加以推广、传播,"遗产"并不是指书法在当代文化格局中的缺席,而是指其流传有绪,以及对普通中国公众乃至国际人士、对当下文化仍然保有文化价值和文化贡献。"文化遗产"与"美术馆"一样,属于公众文化范畴,同样强调科学理性的态度与民主社会的知识共享。美术馆应与学校、大众传媒联手,引导观众用虔敬的态度增加对传统书法文化的认识,通过更为高科技化、时尚化的手段提供观众知识性、趣味性的艺术信息,启发他们去发现书法的审美价值和创造性因素,应尽可能避免平白枯燥的传统式"说教"或罗列式的沿墙展挂,而精心于复原传统书法的创作情境,如文房、书斋环境的情境提示,将之作为中国古典文化的体验空间呈现在观众面前,让观众亲临其境,或邀请书法家、篆刻家进行现场展演,配以讲解员讲解,让观众与专家在展厅中互相交流。同时还可以在展厅中配以上网设备,让观众在论坛区留言,一方面也可以让观众直观感受到通讯方式的变迁和差异。这一书法文化体验空间既可以作为长期陈列存在,又可以不定期地渗入当代艺术的展览策划,如针对信息媒介的当代艺术展。我们希望所有对中国书法构成冲击的社会文化因素其实都能够置于这个空间中以形成对话的张力, 书法在当下面临的困境与尴尬都值得作为学术课题在展厅中在这里加以展示、探讨。由此,还可以进一步探讨如何向异文化的国外观众宣传推广中国书法。展厅里呈现出的不再是四平八稳的"国协"展览,取而代之的是在一个具体的当代文化环境中各种冲突的事物、现象,并进而促使人们从全新的角度和更为客观的立场对书法进行深入理解和积极思考。

总之,我们在展厅里面对的尴尬问题完全可以转化为我们的有利条件,而当下针对公民的审美教育越来越离不开美术馆和博物馆。书法创作固然有其私密性、个体性的一面,但作为社会教育来说,我们却十分需要推广的诚意与解释的能力,滕固先生1937年发表于《<教育部第二次全国美术展览会专刊>编辑牟言》的一段话,不妨引来一读:

"向来所谓士大夫者,或抱自私的态度,心知其意而不可言传;或放言玄妙,老在牛角尖里打骨碌,这种情形不但无益于一般的教养,即自命为内行人也陷于迷途而不自知。"

滕固在后文中列举了几位先生的艺术论著, 指出他们都是基于现代学问作出了周详的发挥,这无疑对广大公民是一种有价值的启示。[④]滕先生说这话已经快七十年了,其实今天我

们与先生的努力目标和宗旨也并无二致。在今天中国传统艺术处境尤其艰难的情况下,我们当深入领会滕先生提倡的理性态度和公益之心,以善待观众们的可贵的惶惑与好奇,善待先辈留下的这笔珍贵遗产。书法艺术的前途命运固然重要,国协、省协成千上万的书法家队伍的成长壮大也势在必然,但笔者认为更为重要的是当代中国公民在传统书法方面的认知教养的发达程度,这也可以视作我们今后在书法策展工作中的理解基点。

美术馆与书法都是存在于当代中国的文化事物,二者的历史渊源既不可同日而语,同时文化观念和实践方式也有着较大的区别,一为舶来新鲜洋物,一为华夏固有国粹。但差异归差异,今天在美术馆看书法展览早已是一种平常的文化生活,大家都觉得挺好的。几年来,在美术馆的策展工作中,笔者与同事们不时受到这种积极氛围的感染,也深深体会到这项工作的不凡意义。但同时,在不少场合也感受到了一种并不踏实的感觉——书法展览与现代观众的沟通有着不小的障碍,展览的场面逾是煊赫热闹,隔膜之感就愈加深刻。究竟书法与美术馆在当下中国是一种什么样的关系,笔者很想作些初步的探讨。

首先我们从美术馆自身角度出发提出了疑问,在这样一个当代文化活力充沛的机构中安排书法展览,并且要长期地进行下去,其理由和必要性在哪里。我们有必要考察一下博物馆的定义:

博物馆是在研究、教育、娱乐的目的下,面向对社会及其发展作出贡献,与人类及其环境有关的物质资料进行搜集、保存、研究、推广及展示的公共的非营利性常设机构。[②]

美术馆在国际上被惯称为艺术博物馆,也就是符合上述博物馆定义的同时更强调其艺术专业的倾向。在这一定义之下,书法就合情合理地在中国的美术馆中找到一个显赫的位置:它既密切关联于中国人上下数千年的日常生活和文明积淀,达成便利的沟通和种族的文化认同、文化记忆,以保持华夏文化的持续传递和发扬光大;同时,书法在中国艺术史上一直保持着重要的地位,在文人艺术的最精华部分和中国人艺术审美心理的最精妙处,书法都体现了它不可替代的价值和典型特征——汉字的发明和发展一直见证着中国人的审美创造能力的发展和审美风尚的演变。在当下,书法有着关键的一处贡献,就是作为以汉字为媒介的艺术形式,向今天的中国人提供了一种恰当而感性的方式,让我们与传统中国文化的沟通仍然有着较多的可能性。现在通行的大陆汉字尽管有所简化,但它依然保持着强大的文化记忆功能,国人仍然在使用汉字。这对于“五四”之后传统文化屡受冲击、“新”“旧”观念严重对立的中国来说,意义十分重大,书法也许会以一种含蓄的艺术方式启示当代国人,我们的艺文传统原本就是一个整体性的文化,我们日常使用的交流媒介原本就蕴藏着无限的创造性元素和审美原理,这是一项对中国人意义非凡的视觉文化遗产,因此对于中国的美术馆来说,书法展览有着特别重大的意义和有待开拓的发展潜力。

对推介传播书法艺术这一事业,我们的热情是一直持续着的,但美术馆在操作书法展览时,自身面临着一系列因历史遗留问题和体制滞后造成的困难。首先,在中国大陆,美术馆这一文化机构的发展一直被孤立于博物馆系统之外,而倾向于现当代中外美术作品的研究收藏。对于丰厚广博的中国书法这一文化遗产,美术馆首先缺乏藏品支持,继而缺乏专业研究人员和美术教育人员。因为这一系列现状,精良的书法藏品也因之流向有书法收藏传统的博

物馆和私人藏家。在中国大陆的美术馆界,这是一个普遍的现象。久而久之,美术馆忽视书法这一本土艺术也就成了正常现象。

应该说,目前正处在一个重要的转型期——中国美术馆的建设正处于一个前所未有的高峰期,美术馆正在由以往的被动形态走向主动形态,去完善各项功能,深入思考面向当代中国观众的视觉文化的多元发展。但同时,我们又面临着一系列新的尴尬——相比较当代艺术而言,传统艺术尤其是书法艺术形象越来越灰色——我们拙于向观众对这一被公认为"国粹"的文化遗产作出恰当的解释;我们与观众一样身处信息化时代,对书法文化的陌生与漠然是显而易见的;面对已然形成强势的当代艺术,传统类型的书法作品在展厅中的展示效果十分缺乏"当代感",身处当代"展厅文化"之中,书法的弱势是显然的。

中国人告别毛笔文化已有将近一个世纪,我们日常的信息交流手段也早已从硬笔转向了因特网,而书法早已不是衡量国人学识品格的一个有效砝码,它不影响任何一个社会个体在自身发展道路上的正常流程,这就使书法失去了关键性的现实社会意义及价值。相当流行的观点认为,书法的艺术性也因此被大大增强了。从某种意义上讲,这是事实。但另一个事实是,脱离了中国古典文学、伦理道德、政治体制、审美心理、生活风尚、建筑环境等传统文化情境的具体支持,书法的人文表达在很多场合失去了一种真诚性和自然性。中国书法独以"艺术"名义安居于当下社会,究竟在多大程度上能激发并表现出其作为当代文化的活力,它如何对当代人的精神生活作出实质性表现,答案似乎都不容我们过分乐观。

比较有建设性的观点如2003年5月的《书法》杂志刊载的刘兆彬、陈新亚等人在网上谈"书法生活化"一文,主张"将毛笔纳入日常书写之中,这其中的关键,在于时时保有毛笔书写意识。"[③]这一说法点到了书法在当下发展中的要害处,强调了重建书法的"自然生态系统"的重要,意在让书法活起来,让它在日常中与人们的生活发生关系,展开魅力。在这一观点的启发下,但愿中国能出现更多的书法爱好者在非职业、非专业的情况下去悉心品味书艺的精妙,一如围棋和花道在日本人生活中的教养修为作用。可以说,这一方面书法将大有可为,也大有存在发展的意义,因为书法针对的将是更多的中国普通公众。

由此引申开来,美术馆、博物馆在书法的当下发展中也应该承担起更为重要的责任,也可以扮演更加活跃的角色。美术馆应强化书法策展工作中的文化遗产(HERITAGE)意识。"遗产"并非意指书法在当代文化格局中的缺席,而是指其流传有绪,以及对当下人文建设仍然保有价值和贡献。"文化遗产"与"美术馆"一样,同属于公众文化范畴,同样强调科学理性的态度与民主社会的文化平等权。美术馆应与各类大众传媒及教育机构联手,引导观众用虔敬的态度增加对传统书法文化的认识;通过更为高科技化、时尚化的手段提供观众知识性、趣味性的艺术信息,启发他们去发现书法的审美价值和创造性因素,应尽可能避免平白枯燥的传统式"说教"或罗列式的沿墙展挂,而精心于复原书法的传统创作情境,将之作为中国古典文化的体验空间呈现在观众面前,让观众亲临其境,进行书写体验;或邀请书法家、篆刻家进行现场创作,让观众与专家在展厅中互相交流;同时还可以在展厅中配以上网设备,让观众在论坛区留言,一方面也可以让观众直观感受到通讯方式的变迁和差异。这一书法文化体验空间既可以作为长期陈列存在,又可以不定期地渗入当代艺术的展览策划,如针对信息

媒介的当代艺术展。我们希望所有对中国书法构成冲击的社会文化因素其实都能够置于这个空间中以形成对话的张力，书法在当下面临的困境与尴尬都值得作为学术课题在展厅中在这里加以展示、探讨。由此，还可以进一步探讨如何向异文化的国外观众宣传推广中国书法。展厅里呈现出的不再是四平八稳、平铺直叙的“国协”展览，取而代之的是在一个具体文化情景中各种冲突的观念、现象，促进人们从全新的角度和更为客观的立场对书法进行深入理解和积极思考。

注　释:

① 参阅卢辅圣《书法生态论》，页 61–62，浙江美术学院出版社，1992 年。

② 参阅并木诚士、吉中充代、米屋优编著《现代美术馆学》，页 48–49，昭和堂，1998 年。

③ 参阅刘兆彬《与陈新亚网上谈“书法生活化”》，《书法》2003 年第 5 期。

④ 参阅《滕固艺术文集》，页 428–429，上海人民美术出版社，2003 年。

（本文原刊《墙里墙外·当代中国书法邀请展作品集》）

蔡涛：广东省美术馆

在广州看草书

叶万千

当代草书，呼唤倾情之作的出现。

草书创作，应从单纯的技法学习融入对自然的感悟，对自身情感、欲望、灵性的发掘与升华。在现代，还包括对社会人生、科技进步的体验。这是从技法的表层向深层把握的体验过程，是从古人的技法符号向现代人的一命激情符号转换的过程。

草书创作，必须以唤起人们对自身生命意识的觉醒，对自由精神的向往，对生命激情的礼赞，对自然、人生、社会的深切体验为宗旨。因此，草书家应将技法的长期磨练融入到自身的情感体验中，向生命极限体验的深层推进，从而获取超越古人的自我价值实现。在信息交流广泛的现代社会，实现这种超越完全可能。

识草书

当代书家，应该更深入地认识草书。

长久以来，书法临帖的习惯思维，使人们将书写技巧的成熟程度作为衡量草书的主要标准，这一观念值得商榷。

书法的临帖与创作，向来没有截然不同的区分。古代书家的不少临作，同时也是后人千古临习欣赏的名篇。这使人们习惯的认为，临得似的书法本身，也就是一种创作。在印刷术不甚发达的时代，这也许无可非议。而在高新科技不断涌现，艺术以张扬独立个性为追求的现代，仍以写得象某家帖为荣的风习就显得不合时宜。

临习草书，固然以掌握草法运笔为主，可以精临逼肖原作为目的，这还是相当长的学习过程。而草书创作，同时要考虑的是运用草法调动激情去写出一种新的情调，要力求出帖。还应同时关注字与行的线条节奏，以至全篇的取势、章法构成、留空处理等有关视觉效应诸因素。

草书技法，仅只是草书入门的一个条件，而不是全部。当我们将草书发展的形态、阶段逐步展开，将构成草书高下的各种因素逐一分析，将具体的古代草书名作与现当代人的草书各自得失长短逐一回顾、品鉴，认识会随着视野的扩展而深化，再回过头来到草书创作实践上，我们当会有更主动的取舍。

由于草书构字形态的随机性差异明显大于他书，使草法程式把握丰富的可变性成为它的难点与魅力所在。千百年来，人们学草书首先面对的，是古代流传下来的既成法帖，这就造成了一种对草书仅局限于技法层面的偏狭理解，即认为，草书就是草法技巧高度完善或相对

完善的一种存在状态的艺术。古代法帖作为静态的偶像,成了书写目的。由此,它将可能导致成为人们追求草法纯熟,最终在技法中迷失自我,“摹古则优,自运则劣”(王国维语),以完善古人为目的的一种“合法艺术”。古代传承的技法,作为既往的程式,无论如何精深,其空间容量都是有限的。而现代人在此技巧基础上的探索空间,书家自觉的精神体验、发掘的深度却是无穷的。

还有另外一种理解认为,草书是通过相对合乎草法的线条形态产生的独特节奏形式,以使个人性灵素养不断展开、深化的一种演化过程的艺术。理解不同,实践的价值与深度大异。一种立足于古人,草书作为完美静止的存在状态成了膜拜偶像——法帖和它的现代仿本;一种着眼于当代,草书作为动态的生命演化过程——张扬个性的创作,哪怕暂时不成功。既然是动态的演化过程,草书如源头活水,如人生百态,自然应既区别于古人又不同于今人,亦不重复自我,如同交响乐的抽象表现,以线条节律在视觉平面上唤起人们对宇宙万象的感悟。它的难能,在于前提是草法精熟,要敢于不让古人而不是让今人,更不是怕被古人俘虏而浅尝辄止。所谓“悟生于古法之外而后能自我作古,以立我法也”(宋曹语)。它的可贵在于书家要善于凝注灵气于笔锋,调动充沛的激情使独特的线条节律在高度自由的瞬间得到升华。

相对他书而言,草书即是手技,更是心声。在从技巧层面去把握的同时,更要作为精神现象去观照。在临帖读帖的同时,应习惯联系种种自然形态以产生丰富的意象,在创作中则力求将生动的意象在笔锋下百炼成形。草书具有不可重复的瞬间性特点,使其常伴随出现的遗憾就不足为奇,“一路上既有精采的欣喜若狂,又有迂回颠波”。重要的是书家的神会与鉴识。

草书形态,大体在实用、技法、性灵这三个方层面上展开,经历了草字的出现、书体的成形、草法的成熟发展、草书家的表现、再生这几个阶段。

初时的草书,“贵删难省烦,损复为单”,以笔画简省书写便捷为目的。相对正书而言,具有“写得不谨便成草书”的普遍实用性特点,与现代人的“写得不谨”情形相近,还不算艺术,随着古代职业书手与文人书家的大量参与,草书进入技法阶段,逐步形成由部首偏旁简省归类为点画符的草书字法,由使转牵引的运笔技巧产生具有审美意味的节奏韵律,约定俗成的技巧程式草法越趋成熟。早在汉代的章草,已不止于实用,同时又是一门独立的艺术。

我国早期的书论,亦以草书为多。史籍上流传下来最早的书论,是东汉辞赋家赵壹的《非草书》[1],文中记载:“草书之人,盖伎艺之细者耳”,“皆有超俗绝世之才,博学余暇,游手于斯,后世慕焉。”可见早在汉代已有草书艺术,有草书家,更有草书文论。自汉至唐的草书论文,就有崔瑗《草书赞》、晋索靖《草书势》、南朝梁武帝萧衍《草书状》、唐虞世南《笔髓论·释草》、张怀瓘《书议·草书》、陆羽《释怀素与颜真卿论草书》、韩愈《送高闲上人序》等多篇,反映出草书很早就从实用功能转向了艺术表现。草书成熟的标志,除书体与技法的完善之外,更在于艺术表现上的自觉,在于草书家较他人表现出更为豪放不羁的创造精神。

草书形态的产生,基于书家技巧的纯熟和异常活跃的想像力。缺乏想像力的草书,充其量只得其形,守法而不得法。不懂用法自然无新意乏神韵,而得古人之形无自我之神者只能算临摹。

倡言草书创作,就是力求突破技巧纯熟的“自然主义”再现模式,这是现代人可能超越

古人的第一步。在草书创作中,最活跃的因素是书家当下的性情表现,应充分调动想像力,在创作中酝酿出新的内在冲动,引发相对稳定的技巧因素出现奇变,这同通常临书时的情形正相反。临书贵入帖专而精,少杂念(意临除外),书家熟练的运笔结字技巧,一般不会离习惯程式太远,以临书习惯来创作,虽然稳妥但难有新意。

技巧的纯熟,可以有两种走向,一是单纯依赖技巧,由惯性而惰性,由手熟至眼熟至平庸。一是为抒写性灵,由纯熟到精熟,顺性而为纵笔从心,"不教规矩碍真情"。纯熟的程度不断累加,缺了创作的激情则无意义。书家长期积累的各种生动意念、素养信息,在联想中触发产生的异常情思,往往莫可端倪不与人同,转瞬既逝不可复现,关键是紧紧抓住这一活跃因素来表现。将前人的经验性技法上升到超验性水平,从可把握的周期性技巧程式进入不可预知的阵发性状态,使技巧惯性思维转化为不时涌现的灵感思维,草书创作将会在多种可能性中屡变屡奇,生发出具有原创性意义的草书节律,新的视觉元素。

关于艺术创作,俄国康定斯基在《论艺术的精神》中有一段话值得我们记取:"艺术家必须忽略各种'公认的'和'未曾受到公认的'传统形式之间的差别……他必须观察自己的精神活动并聆听内在需要的呼声……内在需要所要求的一切技法都是神圣的,而来自内在需要以外的一切技法都是可鄙的。"[②]真是振聋发聩,切中肯綮。

目前书坛的问题是,可重复临习的、感觉眼熟的技法形草书太多,以古人风格符号为自我面目出现的作品太多,技巧粗率又扭捏作态的种种所谓"风格"太流行。以至能见草法精熟的作品已令人心仪,得睹名家草书更不敢疑问,或只能"拜观"无暇疑问,或限于学者式的真伪考证,翻检旧说,或障目于书者的名气地位,或以历史考古的文物价值混同于艺术审美价值。重名而不重实,真遇着高作则推介不力。未能在同道中形成一定品位的学术氛围。笔者以为,只有从破除对古代名家法帖的先入之见入手,尽可能以严格中肯的态度去评析名作,是其所是非其所非,不是陷于"理想主义"式去求全于古人,而是着重于训练我们的感觉系统和提高理性思维水平以指导创作。通过对名家作品中所有薄弱和惰性方面的细节的甄别淘汰,将其中活跃的可取因素保留,在淘汰过程中磨练出敏锐的艺术感觉,迅速地抓住那些能激活并拓宽我们的联想空间、那些最具表现力的原创性"符号"。善于排除作品中令人眼花缭乱的"杂线",包括重复的败笔、名家的习气,过于漂亮而不知取舍的冗线,恃气流走的率线,意居形外的媚线,玩弄技巧的俗线。善于听收每件作品在字法线质、章法布白上富于视觉冲击力的构成因素,转换为自己的"语言"。从而获得比原作形式价值更高的审美认知价值。以艺术感觉的交流与学术氛围的营造作为创作群体的凝聚力,将感性与理性、理论创作实践相融相生,最终必能站在"巨人"的肩膀上,创造当代人的辉煌。

看草书

以下所记,是笔者自2000年入秋以来在广州所看书法展、草书展,包括古代、现当代部分作品的观感、情景、联想与思考。窃以为,所记难免会有偏颇之处,但越是个体化,越是具体直接,则越有利于与同行的交流切磋。

2000年11月初，“辽宁省博物馆藏历代书法展”在广东美术馆展出，展品包括张旭《古诗四帖》原件，宋徽宗《草书千字文长卷》真迹，以及历代名家书法近百件。前两件草书手卷为国家级藏品，首次外调来广州，展出至2001年1月。参观者空前，笔者往观五次。

尚有争议的张旭《古诗四帖》，全件以色纸相间接驳六段书写，以第四首诗草书最佳。第一首十行五十字中，多处竖画均直露而乏韵致，其中线段较长的竖画不下十处，可从“烛、车、烟、华、汉、桃、核、棘、访”等字验之，以“帝”字为佳。第六行“齐”字明显复笔，加重墨线处至使与前段不协调。整篇四至八行之“霞、霤、帝、齐、花”均以大字集于各行中间部分，为章法处理之失，行间稍密影响气的流动。第二首五十字分八行，少了僵直之线，多了晃动曲线与较完整之圈眼，后半首随文意写出萧散气息。第三首重见前书竖画之率直，与张旭《肚痛帖》中后三行几处竖画用笔相似，而使转曲线之环绕流动节奏嫌均匀。

凡草书，笔势简单重复乏意者，无论横直、撇捺、圈状均为草法未善，以感觉重复而未作化解为病，任何大师作品均同。即以宋代黄山谷草书，撇捺之左右伸展，角度对称长短相当者亦为习气，其书本身有高下之分，想山谷当有自知之明。清初傅山草书，一字多圈，连续多字圈状缠绕不断者，累结过密亦属习气，此风格只可有一不必有二。对草法节奏变化，时贤早有高见，总结出圈状圆线间以相交十字线以作化解的草书规律。又针对某类草书线，以贵断不贵连为妙，均为心得之论。

全帖第四首诗“岩下一老公四五少处赞”，重新落墨后节奏为之一振，笔锋明显更主动，纯熟技巧之惯性让位于情绪化的运笔，通篇十一行中前书毛病基本消失，可见闲散随意与激越振奋的精神表现毕竟大不同，全诗放笔直下，“颓然天放、意态自足”，体现张旭草书本色，为该帖之精华部分。此件结尾一段渐入佳境，令人猜想是否还有精采段落被古人割去，存疑。

张旭草书存世的几件刻古，以《千字文残石》为造极之作。《肚痛帖》、《般若波罗蜜多心经》为能品，手熟而已，未见超常发挥。此后的名家草书大多不过如是，可知神品真不可多得。

张旭草书《千字文残石》现藏西安碑林三室廿六石。此件前五百三十字刻石已佚，后半部分残石亦缺失多断，存字不过二百三十(另有十一行四十三字刻入《筠清馆法帖》，仅有字形，笔意大失)。此作笔势雄浑奔放，圆融超逸中间以方折之笔，布白奇险，线条节律起伏跌宕，倏忽万里如醉梦天机，指为草圣极品诚不为过。应感谢古代刻碑者为后世留下这一不朽之作。苏轼曾断言：“张长史草书必俟醉，或以为奇，醒即天真不全，此乃长史未妙，犹有醉醒之辨，若逸少何尝寄于酒乎？”或谓东坡未见张旭此作，仅以逸少之风雅规范长史之颠狂，不能公允。古代名作，笔线外能同时看空白者不多，此为一件。五代杨凝式《韭花帖》字行开疏使气韵自然流淌，别开生面。宋林逋、明董其昌、张瑞图行距更疏又一变。当代人写长篇小楷有将字距再开疏，以隶书章法处理，是胜古人一头处。这是后话。

辽博藏宋徽宗《草书千字文长卷》真迹，描金云龙纸本，高31.5厘米，横1172厘米，首尾合共188行，行二至九字不等，款署“宣和壬寅御书”(1122年)，徽宗三十九岁时所作。

宋徽宗赵佶(1083—1135)，一生写过多件千字文，流传世上仅两件，另一件是现藏上海博物馆的楷书《瘦金体千字文》，写于崇宁三年(1104年)，时年二十一岁。辽博藏《千字文长卷》是宋徽宗较为完美的一件草书大作。洋洋千言，纸、笔、墨、心、手无不如意，笔意流美，线条坚

劲挺拔，全卷无一方笔，绝少渴笔，笔画交接明白清楚，可谓使转娴熟，放纵而不离规矩，一派富贵气象无人能及。全卷中的精采段落，在开篇前十行里已基本具见。此外，第一三八行“摩绛霄躭”至一五〇行“异粮妾御”，是在中间大段密集现的宽舒段落，显见书者此时心境豁然，不役于书，遂令字大行疏“纵心奔放，不违得寸进尺意”，是全卷的“华彩乐章”，这是大体印象。

对古代名作的品鉴，应同时注意到作品的长处与不足，以把握有关的各个细节再作分析判断，而不要满足于大体印象，停留在前人的种种考据、赞词上面。《草书千字文》的微瑕之处，具体而言，卷中草法有误者二字，第五行“来”字，第十行“出”字；文之“经壁”倒；写落六字，补上二字；更易九字，除“匡”易“辅”为避讳之外，其余是“玄”作“元”、“让”作“逊”、“殷”作“商”、“树”作“竹”、“贞”作“清”、“敬”作“钦”、“朗”作“晃”、“眺”作“瞭”；以上多属文字内容方面，于草书审美关系不大，仅附带言之。

对此长卷，论者每以“一气呵成，几无懈笔可寻”目之，其实不然。这一总的印象，是因卷中行笔飞动，过于流美纯熟的使转牵引字势大小跌宕、变化丰富令人目不暇接所致。严格说，卷中正文倒数第八行“矩步引”三字显见松懈，紧接下行“领俯仰廊庙”牵引之长撇笔势，五个字如出一辙，可谓败笔。隔一行，倒数五行之“庄徘徊瞻”几字再出此弊。可能是徽宗书至卷末稍有倦意所致。正文最后三行重新濡墨下笔，又再现先前后挺英风，以皇者气象终其全卷。此外，卷中不时出现近似“标准”行楷书的点画，这在历代以楷意写草书的作品中并不鲜见，牵丝引带中“标准”的四十五度角斜画，“标准”的横平竖直，“木、扌、忄”等偏旁均似有漂亮划一的模式，长舒的竖画、撇捺甜美而滑，笔笔完整清楚绝无涩笔，风极为一致。此作千笔万笔，线条的深度感被简化为只在同一平面上的运行轨迹，缺乏润燥浓枯的对比变化，只有形的变化而缺草书线质内涵的韵味。大凡高级的艺术品均以出没于临介状态为神奇，重意到更甚于笔到，完全清楚明白了，艺术的蕴藉便沦为工艺品的精巧。这与宋徽宗自幼受皇室内的教育熏陶有关，同其生活丰裕无忧、阅历单纯和顺有关。宋徽宗书画艺术赋性与造诣，为世所公认，此作已写出皇室内所能接受的审美极致，惜乎纯为风流倜傥一路，运笔纵心而终不逾规矩，绝无意外之奇，算不上第一流格调。此乃阅历氛围所限。他存世仅见的另一件草书，是现藏上海博物馆的题画团扇，七言二句“掠水燕翎寒自转，坠泥花片湿相重”，同样婉转灵动，笔画交搭清楚明白，才子性情使然。窃以为，其所欠者，若能融冶金文碑版变化气质，兼以篆意入草，书风当有另一番境界。此为闲话。

清代刘熙载《书概》中言：“草书之笔画，要无一可移入他书，而他书之笔意，草书却要无所不悟。”宋徽宗草书，悟性与表现均止于流美，虽甚为世人接受，然一切尽在情理之中，见其拘于法度而未能“忘怀楷则”，一如能操标准国语声音圆美之播音员的演播，若与兼有方言俚语韵味的相声珍演相比，前者虽中听，却难有嬉笔怒骂、南腔北调之鲜活性情表露。草书艺术的神品应不只是单纯的技巧之作，它必然是倾情之作，而尤以性灵之作为造极，这正是狂草书被视为“酒神艺术”之所以然，除技巧与个性外，更须有情怀不羁的意象。但是，此作相对历代帝皇书法，如乾隆等人之题跋行草书，则字形更见肥美无缺，一纸腌制品之“卤味”，不见风骨，了无鲜活气息，富贵之俗显而易见，视为古之“草书馆阁体”或今之“草书电脑

字”，可不失实用功效。乾隆以“十全武功”称帝，书法亦中庸实用。设若为平常人所作书，市井之俗人人可及，故易识之讥之，而皇室之书，华贵之俗常人难及，人皆仰之故常悦之趋之，奈何社会心理如是。由此可见，宋徽宗虽为一代庸君，所作草书技巧锋芒四射，英气逼人，实亦不可多得。关于此件印象，笔者在展中多次往观，满目均为技法之收获，叹服之余，总觉心有不甘。归后再反复参看香港《名家翰墨》版彩色精印本[3]之缩印全貌，终于释然：只有技法熟完美而无意外之奇肆，在正书、篆、隶尚可，在狂草则若有所失；字行不多亦可，若有数十百行，则“不过不失”之作亦只是“成事而已”。这一印象，单看每页三五行之印本难于察觉，非有全貌缩印同时统观，才可较从容地比较各行各段之构成得失。而如此作之巨，各行段之间存在高下参差是正常的，即以张旭草书《千字文残石》、宋拓《怀素草书千字文》(上海古籍书店版)、《蜀本怀素自叙》(保定莲池书院刻本)，黄庭坚《廉颇蔺相如列传》等同类草书相较，即可验之。

对前人名作的深入剖析，关键在不囿于成见，从古人的定性分析结合现代人的定量分析，综合判断。“深入中国文化、中国艺术、中国书法之难，关切、沉迷、思考，都不能保证深入到事物的核心，更不用说不断地深入!不断地深入尤其困难，它要求对常识的警惕，对自己思想严苛的反思，对所获得的结论休止的批判。批判需要高度的敏感加上经过严格训练的理性。”[4]邱振中先生这段话，或可作为我们赏析古代法帖的一个有益的认识起点。

2000 年 9 月 23 日，广州艺术博物院开馆，展出馆藏中国历代书法，以明清近代作品为主，其中八大山人有草书五言联、傅山草书七绝立轴、王铎草书杜诗手卷等作，在博物院藏品中属难得的精品。

八大山人草书《采药逢三岛，寻真遇九仙》五言联，是其存世仅见的几幅对联之一件(是作另见有香港丁氏旧藏之同形异本，似是仿作，王方宇先生定为伪作[5]。广州艺博所藏此联，是八大山人成熟期的典型风格，笔墨简净凝练、锋芒内敛、意气沉潜，字形搭配亦行亦草，脱手而出，联文与款字似一笔写成，是所谓“不激不厉而风规自远”者。右军心法，八大独以秃笔为之，而酝酿无迹通脱自在，是其晚年得意之作。此作下联“九”字首画落笔处，细察有重补笔痕，可见其一气书成后意犹未尽，觉有未善随即补笔，但无碍浑成之雅。唯下联排头“寻”字下笔稍轻。是联虽无纪年，从穷款“八”字两笔相背而曲的写法验之，当为八大山人七十岁前后所作。

艺博藏傅山草书七绝诗“园庐僻陋那堪比”绢本立轴，纵 178 厘米，横 51 厘米。这是傅山去世前一年，七十七岁时所书(另一件款署“七十八翁傅真山书”的草书四大屏，现藏山西晋祠，两件均为傅山大作中之精品)[6]。此书运笔浑融飞动，痛快淋漓，肆而能醇，中气十足，全无老翁疲态。行中“那堪”、“随申甫”等字体上下线条穿插交连，形相冲而神愈见，性情所至拙而不藏，是傅山草书特有的一种成功尝试。傅山作字向来豪放不羁，此幅写来，更见其晚年气度，壮心不已。傅山一生修炼，精气凝注书中，观此作精神绝不在王铎之下。

王铎《草书杜甫秋兴诗卷》，纵 28 厘米，横 420.5 厘米，原书正文及款字六十五行，盖印后再书四行行书小字，卷首自题“杜诗秋兴”隶书大字。此手卷由于用宿墨写在熟纸上，墨水自然浑化的痕迹透明生彩，用涨墨而无污浊之弊，每笔濡墨后连书数字甚至数行不断，直到

墨竭和枯为止，意气通贯笔锋不散，以笔生字以字成行，自然散落，字形的长短参差、墨色的浓枯变化，使行气通透，并无他书中排字紧密造成杂线叠出的逼塞气促之感，亦无大幅行草中常见的竖钩作意斜撑，再努力出钩成三折脚的恶习。笔墨之外了无刻意处，以不露声息为性情，以不见技巧为笔法，汉代以来的大草一笔书，至王铎出而进一新境，此手卷又达至炉火纯青境地。款署“丙戌三月”(1646年)，王铎五十四岁，是其仕清后第一年所书。这一年中，他存世的作品不下十数件，仅草书手卷就有五六件之多，以《杜甫凤林戈未息诗卷》及《赠二弟仲和诗卷》⑦为佳作。王铎早年精临二王、米芾的“如灯取影”之功，晚年“五十自化”之境，可在他入清后最初两年的草书手卷、立轴中得到体现。

广州艺博院同时开放的多个展馆，共中赖少其艺术馆陈列有赖老晚年书画作品一批，行草条幅、手卷多件。赖少其以衰年病残之躯成就毕生艺术追求，所作真气弥漫出自肺腑，笔墨如烟云供养，得意于法度之外，诚一代名家。赖老书法受黄宾虹、白蕉影响，深入二王得兰亭神韵，又融冶秦汉碑版，以金石气质顺性而书，将自然造化之灵气摄入自家情怀，行草尤为可观。赖老晚年，病中手难把笔，作书唯以意行，信手涂抹，古拙通灵而童心未泯，从早年方正的漆书体稍变而成稚拙的孩童体，大朴不雕，脱尽凡相，将文化的书汪复归人化的书法，手技融于性灵，字势返于天然，其境常人罕至，书家罕至。

2000年10月28日，由广东省书法家协会和广州市书法家协会联合举办的“广州六人草书展”在文化公园举行，展出黄金生、周国城、林书杰、高树梯、刘艺林、叶耀才六人草书作品百余件。以草书创作群体面目出现举行单项草书展，这在当代书坛尚属仅见。在世纪之交的广州，这种大胆的探索为草书艺术的当代发展开了一个好头。展出作品均为自选，从各个角度体现出六位书家当下的追求：有草法精熟笔锋灵动，心手相应随意化出者；有风樯阵马，笔墨浓枯相间，点画振动者；有探索纯以线条流动韵律，成自家风貌者；有稳中求变，化而不失其本者；有心仪旭素，以巨幅泼墨题壁者；有取法自然形态，以碑体笔意入草书者，六人作品风神各异，性情具见，和而不同。展出的九天期间里，观众踊跃，书者在现场与同道的交流中得到了不少有益的反馈信息。广州电视台、羊城晚报、中国书画报、湖北书法报、声报、粤港信息日报，南方都市报、新快报、中国钢笔书法杂志、广东电视周报等多种媒体先后作了报道或专版介绍，传媒的关注，已从一个侧面反映了这次草书展的影响。

在广州，写草书具有相当水平的书家远不止此人数。广东各地，近年历次展事中涌现的草书作品数量水准就更为可观。如广东省书协“朝霞工程”2000年重点项目之一、同期在文化公园展出的“广东省中青年书法篆刻作品展”，以及“东莞市中青年书法展”，九月上旬在广州图书馆开展的“佛山青年书法篆刻二十人展”等，各自推出一批批八尺以上的巨幅行草书，金文、碑体屏联佳松，表现出清新的朝气与磅礴的大气，以撼人心魄的雄强阵势，尽显当代风流。展示了迅速崛起的各地区青年书法群体的实力与潜力，令人鼓舞。

2000年12月初，“区潜云书法展”在广东省美术馆举行。区先生是广东已故草书家，其书法在1998年1月由广东省书协主办首次在广州展出，以草书奇绝独步当代书坛，然争议甚大，鄙之者贬为恶札，喜之者服其独抒性灵不为法缚。这次举办的是第二回展，所选作品更精，大至八尺以上草书条幅，小至书札便条，形式多样，较全面反映了区先生草书造诣。区潜

云作书,性情极专,勇于自信,曾以“善书者多劣作,其能随时作好书,必书匠庸才已矣”自况,对技法运用有自己特殊的领悟,以随时转写多种不同风格书体,每书不择纸笔,保持挥运时的“手生”状态,取法博而杂,出手奇肆而气骨浑成,似以剑法入书法。区先生以章草、狂草、汉碑与简帛书相融之分书、小行书等多种面目行世[8],所作渊源深厚而不掩性情。随时间推移,其成就影响当不止在广东。

同时在广东省美术馆开展的“当代中国书法十二人展”,展出活跃于国内书坛的中青年书家石开、白砥、刘文华、刘新德、孙晓云、朱培尔、陈新亚、李志东、张旭光、徐利明、梅墨生、魏哲的书法近作百件[9],各家篆、隶、行、草诸体多以逸笔为之,形式之丰富,颇有可观处,尤以朱培尔所作篆、草俱妙,为逸笔之冠。刘文华书汉碑规模别具;孙晓云书石门扇面,意蕴不在小行书之下;凝重奇诡唯白砥一家;陈新亚致力章草、简书,形式别致古意盎然。张旭光行草,刘新德行、篆对联,梅墨生横披均饶有笔趣。“当代十二人展”折射了国内流行书风凌厉痛快、鲜活不拘的一面,亦有荒率怪异一面。当代书家对形式的觉醒、对写法的多元化追求,成为了新的书法探索空间。对形式重于内容的视觉艺术规律的普遍认同也逐渐成为一代书家的共识,在展厅效应的促动下呈现不断出新的景观。以传统素养和现代人文精神为内蕴,以草书书写形态的变异为突破口,最后实现整体水平向书法神韵的回归,将是当代草书,也是当代书法艺术走向新的成熟这一历史进程的必然。

注 释:

① 见《历代书法论文选》上册第一页,上海书画出版 1979 年 10 月版。

② 见俄国康定斯基著《论艺术的精神》第四五页,中国社会科学出版社 1987 年 7 月版,康氏为二十世纪抽主义绘画的创始人之一。其理论与绘画并举,兼艺术家和学者于一身,在西方绘画史上并不多见。

③ 见《中国名家法书全集·2 宋徽宗草书千字文》,香港翰墨轩出版有限公司 1996 年 9 月版。

④ 见《全国第五届书学讨论文集》第 106 页,邱振中文《我们的传统与人类的传统——关于中国书法在西方传播的若干问题》,河北教育出版社 2000 年 10 月版。

⑤ 见《中国名家法书全集·9 八大山人书法集》卷二第 72 页,香港翰墨轩出版有限公司 1998 年 4 月版。

⑥ 见《傅山书翰精选》第六页,岭南美术出版社 1995 年 6 月版。

⑦ 见《中国书法全集·62 王铎》卷二,刘正成、高文龙主编,荣宝斋 1993 年 3 月版。

⑧ 见《区潜云书法集》,广东省书法家协会编,岭南美术出版社 1999 年 7 月版。

⑨ 见《守望与前瞻——当代中国书法十二人展作品集》,广东美术馆编,2000 年 11 月版。

(原载广东省书协主编《书艺》)

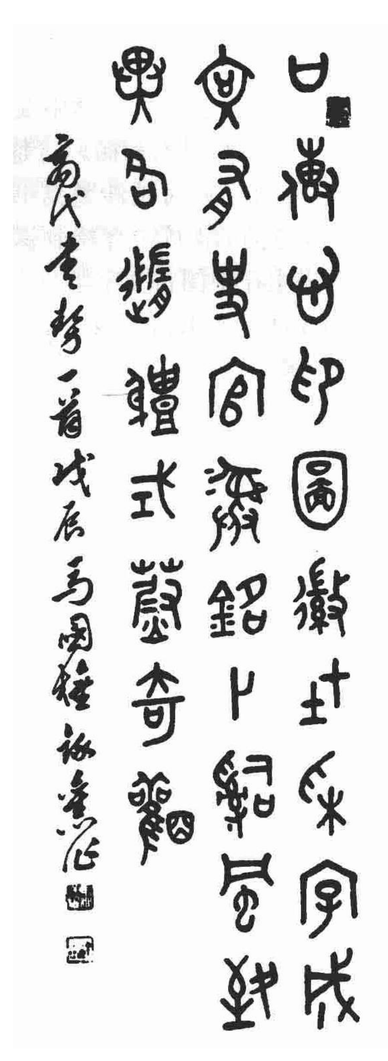
叶万千:岭南美术出版社

广东古文字学者的书法

张桂光

于省吾、容庚、商承祚、徐中舒四老，都是德高望重的古文字学者，他们的弟子在全国开枝散叶，并形成了吉林、广东、四川三大古文字研究核心。三大核心都以各自不同的特色，在全国古文字界发挥着重要的作用。而古文字研究之外还兼擅书法的，就以广东最为突出了。

容、商二老都同在古文字学、考古学、书法篆刻、文物收藏等方面久享盛誉。他们留下的《金文编》、《商周彝器通考》、《殷虚文字类编》、《石刻篆文编》等数十部巨著和过百篇论文，不仅对古文字学界，而且对书法、绘画界都产生了巨大影响，尤其是容老，其出色的工作使我国青铜器研究从金石学阶段划时代地进入了考古学阶段，贡献之大，是举世公认的。而创作实践方面，二老均精书法、工篆刻，书法各体尽能，而以篆书为最精。他们同为中国书法家协会首届名誉理事，并先后担任广东省书法家协会主席，堪称书坛双绝、一代宗师。



马国权　金文

容老毕生致力金文研究，青年时代已遍摹彝铭、玉箸、鸟虫、蚊脚、波磔诸体靡不精善。日常所作玉箸篆，用笔娴熟练达，线条圆浑有力，体态端庄自然，于清穆醇和中见沉厚安详，确有一种“不激不厉而风规自远”的气度。小楷出入欧虞，雍容典雅；行楷入二王堂奥，精逸绝伦。

商老习篆取途绎山，上溯商周，下及两汉，其作甲骨，超逸秀劲；其作金文，华贵雍容；其作小篆，柔和娴雅，要皆结体精严，行笔干练，体态自然。晚年钟情秦隶，创造出既浑穆雄奇而又婉通流畅、意趣盎然的一体风格，在隶书领域里独树一帜。题识所用行楷，遒劲凝炼，秀颖醇雅，别具姿态。

当然，于、徐二老亦擅书法，均不失为书坛巨匠。但是，于、徐二氏弟子，只继承了古文字研究传统，书艺衣钵却未得承传，比不得容、商弟子之流传有绪、汇成力量，不仅在古文字学界，而且在岭海书坛都起着

举足轻重的作用。

马国权先生是诸弟子中的大师兄，著有《两周铜器铭文数词量词初探》、《战国楚简文字略说》等，对缪篆研究尤深，对书法、篆刻用力特勤，退休后应聘为香港中文大学艺术系研究员。马氏书艺功夫全面，基础扎实，是以能从书法、篆刻书论多角度全方位继承二老传统并予以发扬光大。六十年代初，马氏即协同二老筹办广东书法篆刻研究会(广东省书法家协会前身)，并当选为首届常务理事，对广东书坛的组织建设和理论建设多有贡献。

曾宪通先生是中山大学中文系教授。他的名作《楚月名初探》、《楚地出土文献三种研究》、《长沙楚帛书文字编》等，对楚简、帛书均有精到深刻的论述。曾先生在中国古文字学界有着较高的学术地位，所书战国文字，浑厚质朴，饶有古意。

容庚　临栾书缶

陈炜湛先生长期从事甲骨文字研究，著有《甲骨学简论》、《甲骨田猎卜辞研究》等多种著作和论文，现为中山大学中文系教授。在当今甲骨学界，能在南方独树一帜而与北方裘锡圭、李学勤相抗衡者，当推陈氏。陈氏目验、摩挲甲骨实物或拓本数以万计，对甲骨名期各家书法了如指掌，是以摹写的形肖有神传。日常所书大都追求刀刻效果，大字锋利峻拔，颇有武丁宾组书家的风范；小字轻巧玲珑，颇得祖甲田猎卜辞三昧。

张振林先生是中山大学中文系教授。所著《试论铜器铭文形式上的时代标记》，全面分析了金文形体的发展变化，系统地为文字形体断代提供了可操作的依据，对文字学理论及铜器断代均有重要贡献。张氏摹写工夫精到，《金文编》第四版即其一手摹录。而对战国及秦汉简帛的摹写、特别是利用书写风格缀合简帛残片及纠正别人缀合之失方面，心得尤为独到。所拟战国及秦汉简帛书作，亦皆锋芒毕露、顿曳分明、神情爽朗，朴拙自然。

孙稚雏先生是中山大学中文系教授，专攻金文之学。《三代吉金文存辨证》于铜器辨类、辨伪、考证多有贡献，《金文释读中一些问题的探讨》于铭文之破读亦多所发明。孙氏书法，金文、小篆、行草兼擅，对中山王墓诸篇铭文的书写技法，掌握尤为精到。孙氏摹本为中山王器最早发表的摹本，被众多学者采用，所作集诗、集联，字形修长典雅、线条匀细健劲、弹跳力

强，颇得中山诸器神韵。行草亦韶秀明丽，清逸可人。

陈永正先生是中山大学古文献研究所研究员、广东中华诗词学会副会长、中国书法家协会副主席广东省书法家协会主席。其对两周金文联结词及语气词的研究、《上古汉语史上划时代的标志——春秋载书》对上古汉语发展史的分期之论定，对语法学界及古文字学界均有重要贡献。陈氏自幼从广东书家李天马学书法，楷、行、草、隶皆有扎实基础，行书以二王为本，吸取北碑之长，杂以金文章法，富金石味、书卷气。篆体则以《散氏盘》为宗，参以《侯马盟书》笔意，遒劲峭拔，灵动自然，能于学古中创格，有较强的个性。

张桂光是华南师范大学中文系教授、中国书法家协会理事、广东省书法家协会副主席。所著《古文字中的形体讹变》、《甲骨文形符系统特征探讨》等一系列论文，在丰富文字发展规律的理论、释读古文字及纠正前人考释之失等方面都多有贡献。张氏自幼从朱庸斋、李曲斋学习诗词、书法、楷、行、草、隶均有扎实基础。行草由赵构入手，上溯二王，下及赵、文，旁兼黄、米，刚健清新，流美自然。金文笔法古劲，对《虢季子白盘》之规模及《散氏盘》、《毛公鼎》之神韵均多摄取。

陈初生先生是暨南大学艺术心常务副主任、教授，广东省书法家协会理事。所著《金文字典》除继承《金文编》的各种优长外，兼顾形、音、义，为金文字书的编纂别辟蹊径，对古文字学有创造性的贡献。陈氏生于湖南，自幼受三楚人文风物熏陶，中学时代即喜爱书法，得容、商指点后，用力更勤。其作小篆，遒劲秀丽；所临石鼓，朴茂自然。金文主要得力于毛公鼎，线条圆劲，结字谨严，庄重淳厚，秦隶用笔方圆并用，藏露兼使，用墨苍润相济，挥洒若不经意，每于主笔的夸张舒展中表现气势。

上述诸先生，有以书法名世者，有不以书法名世者，由于多与古文字打交道，日久摩挲，出手便卓尔不凡，确能通过毛笔的运用技巧，将骨刻、范铸、漆书、刻石等不同效果表现出来，是值得时下书坛一些轻扫几眼古文字，便妄谈甲骨、金文的“名家”反思的。当前全国展也好，中青展也好，都可以看到一些所谓的甲骨、金文书作，在外行人看来，或许可蒙混得过，在内行人看来，这些作品不少结字错误，线条亦无丝毫甲骨、金文味道，怎么能冠以甲骨、金文名义呢?创新可以，要搞些笔墨把戏可以，何必亵渎甲骨、金文之名呢?既要学习甲骨、金文，就应深入古文字学中去，了解这个艺术宝库里的各种风格、流派所创立的艺术辉煌，然后择善继承，发扬光大。

（原载《广东省书协主编《书艺》》）

张桂光：华南师范大学中文系

叶恭绰生平及其艺术

唐吟方

叶恭绰（1881-1968），字玉甫，又作誉虎，号遐庵，晚年别署矩园，广东番禺人。曾祖叶英华，字莲裳，工诗善画，著有《斜月杏花书屋诗抄》、《花影吹笙词录》。祖父叶衍兰，字南雪，号兰台，咸丰六年进士，官军机章京，晚年主讲广州越华书院。传世有《秋梦庵词》、、《海云阁诗抄》。其父叶佩玱，字云坡，号仲鸾，举人，喜好研究性理、历史、声韵、训诂、算术。叶恭绰从小受家庭的影响，随其祖习四书五经，复博览中外历史、地理，长于辞章诗文。1902 年入京师大学堂学法政。1906 年清政府设立邮传部，调其为部员，渐至该部铁路总局局长。民国以后，历任北洋政府交通部司长、次长、交通总长。1931 年叶氏出任南京国民政府铁道部长，不久去职，从此退出政界，专门致力于文化活动。建国后叶氏从香港回到北京，参加新中国的建设，出任中央人民政府文教委员、中国改革会委员、中央文史馆副馆长、北京中国画院院长积全国政协常委。叶恭绰的一生，除了在交通建设上具功绩外，更关心我国文化事业，在保护、收藏、整理文化遗产，搜集、刊印古籍珍本及近代诗文集，书画诗词创作方面，卓有贡献。有论者认为，叶氏在民国文化史上的影响仅次于蔡元培。关于叶氏的评价，撮其大要，主要有五个方面：1 专门人才的培养和民族文化的宣传。如创办交通大学北京、上海、唐山三校，培养了大批人才，创立北京大学国学研究馆，发起组织中国佛教协会、中国建筑展览会，上海文献展览会，倡导岭南文化研究。2、搜求、调查、编集文化典籍的出版传播。如《四库全书》影印之建议，出资影印游欧所得《永乐大典戏文三种》，《全五代十国文》的搜辑印行，《宋碛砂版大藏经》、《宋藏遗珍》、《吴都法乘》之重印，主持《广东丛书》一、二、三编的编印。他还是敦煌学的有力推动者，倡立敦煌经籍辑存会。3、调查、维护与修复重要文物古迹。如发现大同云冈石窟，最先提出保护方案，发起修复北京元代万松老人塔，发起抢救修复苏州甪直镇保圣寺唐代彩雕像，主持修复南京摄山隋代舍利石塔。4、词学的研究、编集、刊印。与龙榆生等创办《词学季刊》，主编《全清词抄》、《广箧中词》，校印《汇合宋本两部重印淮海长短句》。5、金石、书画、古器物的收藏与研究。叶氏是民国时期的收藏大家，涉及的门类广泛，有图书、字画、金石、雕刻、玉器、文具、碑帖等等，按其标著的“玩物不丧志”，其从事收藏仍着眼于历史文化的研究及文物的保护。此外，叶恭绰还以书法著名，工正、行、草书，是民国时期书法大家，时人有以民国第一书家目之。本文仅就叶恭绰的古书画收藏、著述及书法三个方面作一梳理。

古书画收藏

叶恭绰一生收藏法书名画众多，有不少是艺术史上的剧迹。叶氏在《矩园余墨》里曾把

经其手的名迹以题跋文字的形式表出，其最著者有：

北齐河清年油绘佛像
晋王献之鸭头帖
唐高闲半卷千字文
唐罗隐代钱缪谢铁券表稿墨迹
五代石恪春宵透漏图
北宋文彦博三札卷
北宋王安石绝句卷
北宋王诜词翰卷
北宋黄山谷伏波神祠帖
北宋僧法能画五百罗汉卷
北宋人画揭钵图卷
北宋燕文贵山水卷
宋杨补之梅花轴
宋朱熹赠敬夫诗卷
宋张即之书华严经卷
宋赵孟坚春兰卷
宋龚开洪崖出游图
宋拓越州石氏黄庭经
元温日观葡萄卷
元赵孟府胆巴碑
元管道升竹卷
元钱选郊原春色图
元溥光和尚草庵歌
元揭傒斯真草千文卷
元康里子山归去来词
元鲜于枢道德经
元张雨书法卷
明陶九成所藏诸家唱和卷
明末南园诸子送黎美周北上诗卷
明夏昶画竹卷
明项圣谟五牛图
明谢时臣金阊佳丽卷
明黄素素兰竹卷
清朱竹垞、年双峰太湖诗画合卷

清傅山诗册

清初各家赠周亮工诗文

据叶氏自述，他“收书画，本为拟编《中国美术史》，籍供研考，故标准颇与人殊。”此意他在题跋中屡屡及之，如“余收藏书画，于供鉴赏者外，喜搜采有关文献之物。古人写实之作，如上林、羽猎、晋阳、渭桥、兰亭、莲社之类，不但考见一时风物，且建筑之位置、习俗之变迁，多资推证。”（明谢时臣金阊佳丽卷）包括他收藏数量不菲的闺秀书画作品和与岭南文化相关的书画，将藏品视为另一种形式历史文献，这种收藏理念使他和同时代收藏家们现出本质上的区别。叶氏也重视非名家谱系的早期书画作品。对出于民间匠师之手的“北齐河清年油绘佛像”视同珍宝，认为“此像用堆彩绘于粗布上，与西洋油画画法相同，着色处皆凸起……六朝绘画，吾国已无一存，今得此本，顾、陆、戴、卫犹或遇之，吾国艺术与宗教之关系及外来艺术输入之痕迹，均可缘以探讨，不可谓非一尤物也。”已充分注意到了艺术品绘制技术所包含的受外来影响的那部分因素，因而视为早期绘画史中带有中外交流痕迹的重要实物。又北齐武平四年王江妃水版墨迹，叶氏就给予很高评价：“北齐墨迹剧惊人，经卷敦煌并绝伦。”在叶氏的藏品里，明清时期士丈夫尺牍、诗文册为一大宗，叶氏对历史文献与艺术性兼而有之的手稿墨迹的倾心，本于其对这类藏品所抱的一贯立场：“可具寻兴亡显晦之迹”、“固不止笔札之工，足资研究已也”。叶氏的藏品里，还一类名迹，则出于保护目的才购藏的。黄山谷伏波神祠帖，和苏轼的寒食诗帖，世称为苏黄氏墨迹之冠，苏帖被当时收藏家的颜景贤卖给日本人，叶氏不忍黄氏墨迹也遭遇流出国门的命运，才将伏波神祠帖买进来。

叶恭绰的古书画收藏，起于晚清“其时故宫及诸旧家散出之物，纷纷出国，余与诸友发愿同截其流，因此所得精品不少。（《矩园余墨·纪书画绝句书后》）”因其藏品的质量，在收藏界声誉鹊起，鼎盛时期，唐宋精品，煊赫一时。张伯驹在“北京清末以后之书画收藏家”一文把叶氏列为民初北方五大家之一，并称“其间唐宋元明清名迹甚可观”。叶氏的收藏品，大部分在抗战前后星散，故其晚年在回顾四十年前的收藏经历时，感慨不置，云“神州文物散如烟，大地纷流费简编。惆怅吉光搜片羽，白头把笔尽忘年。”

著　述

《遐庵汇稿》分上、中、下三编，上编为公牍，中编为诗文，下编为演讲。成书时间约在20世纪40年代。叶恭绰周甲之年，同人以增订形式再版。

《矩园余墨》分第一、第二辑及补编。记掌故遗闻、书画序跋及自作画题识，记书画绝句，大都作于抗战前后，成书时间在20世纪50年代中期。

《遐庵谈艺录》，成书于20世纪60年代初。收录其历年所作论艺文字。

《遐庵清秘录》，为专述收藏的纪事文字。

编　著

《四家藏墨图录》,四家为湖北了长子高、浙江张(絅同)、北京尹润生,广东叶恭绰。汇辑四家所藏明代古墨八十四锭,每锭各一图,配有藏家手书说明。考证藏墨家生平,记述古墨之形状、重量、递藏情况。书前列叶恭绰一序。

《全清词抄》,中华书局1982年初版。本书从清代二百七十余年六千词家中选出近三千家集成,先后耗费了二十多年。此项工作由叶恭绰主持,平湖陆维钊为助理。

《清代学者像传》,分初、二集,初集1928年商务印书馆印行。收集有清一代学者成像170人,自顾亭林,迄于魏源,各系小传,附于像后。二集,1953年印行,收录清代学人成像200人,无传。

书　法

1940年叶恭绰在香港作过一次书法讲演,题为"写字学纲要"。这个讲演后来由研究古文字同时也是书家的麦华三记录成稿。叶氏收藏古代法书极富,悉心揣摸,加上他对物质文化史的深切了解,本人又是名书家,所论极合用于实践。他把书法概括成:一、技艺。二、工具。三、传习。四、修养。技艺一项下又分用笔、结构、骨力、韵味、气势。叶氏主张写字要悬肘悬腕,在这方面,他意见与包世臣的"腕活指死"相同。他还提出要用大笔写字,小字亦然。肘、腕势皆悬空,其力必将聚于指、笔、纸三者联接之处,然后成字,笔划乃见力量。此后又写过"论书法",论述自己的书法观。叶氏在书法的取法上,认为"书法应根于篆、隶,而取法则碑胜于帖。"宋元以来的书坛,一直为二王书风所笼罩,明清只有少数书家如王铎、傅山、张瑞图、赵凡夫跳出藩篱,开辟新途。入清后,康雍乾三朝好尚董、赵,士人竞学,终至书风靡弱,每下愈况。及至嘉道,有识之士已有警觉,兴崇碑黜帖之风,待邓石如等习碑书家出,书法乃渐渐现出其新境,继起者李文田、康有为、沈曾植等人的崛起,清代三百年的陈陈因袭之风才从根本上扭转过来。叶氏书法观中"书法应根于篆、隶,而取法则碑胜于帖"的立场亦有感于20世纪初叶中国的时政,包含强烈的变革心绪,这与同为岭南的康有为在《广艺舟双楫》阐发的观点同出一源。

叶氏自云"对于文学艺术,本有先天之遗传……对音乐、金石、碑帖、建筑、篆、隶、真、草,虽未敢云悉有心得,亦庶几具体而微。盖四十年精力,至少三分之一耗于是矣。"这段自述颇能见出叶氏对诸艺包括书法在内的用心,自暴心迹,又特意分篆、隶、真、草并列其中,对自家书艺分明持肯定的态度。

郑孝胥去世后,叶氏执民国书坛牛耳。其书雄秀兼备,骨肉亭匀,笔墨之间,隐然具超拔伟岸之气。虽然号为四体书俱佳,但习见的只有楷书和行草,叶氏书名的获得,也来自于行草书和真书。启功评价"书法则天骨开张,盈寸之字,有寻丈之势。谓非出于异禀,不可得也。"黄苗子则认为"叶恭绰的书法,一反清代"馆阁体"的潮流,是从清代的"正统"书法中解放出来的。书法气魄沉雄,丰姿挺劲,一扫清代以来的呆滞衰弱风气。中年以后,由于多见古代

名家的真迹，经过探索临摹，对于用笔运腕等方法，有湛精的体会，便卓然成家。六、七十岁以后，更是得心应手，达到了炉火纯清的境界。特别是二尺以上的大字，写得神采飞扬，气势饱满。” 孙洵在《民国书法》里有文字指陈叶氏书法的来源“叶氏初以赵孟俯《胆巴碑》为根柢，用笔绰饶风致而神力老健。后取颜真卿、褚遂良、《曹娥碑》与魏碑之长，善以大笔作小字，结构茂密，笔力充足。兼有赵之秀致、褚之婀娜、颜之骨力。”

在民国时期，有不少书学青年是叶恭绰的追随者，如陆维钊（1898–1980 年）、常任侠（1904–1996 年）早年就学习过叶氏的书风。北京还有一位专门以写叶氏书风而得名的书家董石良（1923–1988 年）。因其书酷似叶氏载誉京沪，成为颇受欢迎的职业书家。董氏曾在北京、上海的纸笺庄挂过单，终其一生，恪守叶氏书风。仅此一例，略能窥见叶氏在民国书坛的影响和地位。此外，广东岭南画派高奇峰弟子“天风七子”之一的张坤仪（1892—1967）也曾师从叶氏，书风与其有神似之处。民国时期的文化类出版物出于叶氏题签者更是不计其数。20 世纪 40 年代末上海出版的《书法大成》也收录了叶氏精品。

注：本文撰写时，参考以下图书，引文不一一注明：黄苗子《因蜜寻花–叶恭绰谈书法》、姜纬堂选编《遐庵小品》、《叶恭绰书画集》、《矩园余墨》、孙洵《民国书法》、张伯驹主编《春游社琐谈》。

唐吟方：北京《收藏家》杂志社

编后记

为配合“广东历代书法展览”的举行，由广东历代书法展览组委会决定在展览期间举办一次全国性的“岭南书学研讨会”。本书即是为配合研讨会召开而出版的论文专集。

召开这样一个研讨会，是我们策划已久的文化工程。今年三月份向海内外学者发出约稿函，先后接到来自全国各地和港澳地区专家学者文章近七十篇，最后经专家评审，确定其中61篇入选文集并邀请作者参加在广州举行的学术研讨会。这是目前所知规模最大的以岭南书法史为主题的学术研讨会和文集，所涉范围之广、人员之多、题材之专、研究之深，在岭南学术史上可谓史无前例。在区域史研究越来越受到学术界垂注的今天，相信这种区域书法史的研究也将越来越受到学界的重视，在正统的学术研究中找到自己的一席之地。

由于受体例、篇幅和主题等多方面所限，有些文章未能入选，还希望作者给予谅解。

缘于惯例——也是实情，文集的编撰除了得到作者诸君的大力支持外，原广东省政协主席、书画鉴藏家吴南生给予热情关注，广东省政协副秘书长林亚杰先生在百忙中参与了编辑与审读工作，著名学者饶宗颐先生不仅赐寄宏文，还以带病之身为文集题写书名，广州美术学院研究生郭燕冰同学承担了校对工作。我对他们的感激是很深的。

同样也是缘于惯例，由于时间的仓促与编者学力的局限，书中的错误与遗漏一定不少，这是需要作者与读者诸君不吝指正并给予宽容与谅解的。

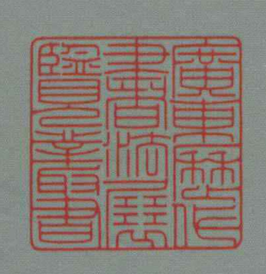
预祝学术研讨会取得圆满成功！

朱万章

2004年元月于广东省博物馆之红楼侧

·广东历代书法展览丛书·

- 广东历代书法展览精品集
- 广东历代书法展览图录
- 广东传世书迹知见录
- 南越陶文录
- 岭南书学研究(论文集)
- 中国历代书法碑林碑帖集





ISBN 7-218-04499-9/J · 174
定价：98.00元